

JUDSON GONÇALVES DE LIMA

RITMO E MELODIA NO POEMA LIDO E MUSICALIZADO:  
Alguns exemplos do repertório brasileiro.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Benito Martinez Rodriguez.

CURITIBA  
2007



## P A R E C E R

Defesa de dissertação da mestrando JUDSON GONÇALVES DE LIMA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados BENITO MARTINEZ RODRIGUEZ, IVÃ CARLOS LOPES e MARCELO CORREA SANDMANN argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“RITMO E MELODIA NO POEMA LIDO E MUSICADO: ALGUNS EXEMPLOS DO REPERTÓRIO BRASILEIRO”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
BENITO MARTINEZ RODRIGUEZ		
IVÃ CARLOS LOPES		
MARCELO CORREA SANDMANN		

Curitiba, 21 de setembro de 2007.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Raquel Illescas Bueno

Vice-Coordenadora

## AGRADECIMENTOS

Quando eu quis jogar bola, eu ganhei uma; quando eu quis tocar violão, eu ganhei um e depois uma caixa para plugá-lo; eu quis fazer geografia e fui; “gente eu vou embora pra Curitiba fazer faculdade de música”... Festa! Não era apenas eu que queria. A minha família é a música e o livro mais bonitos do mundo. E eu NUNCA ouvi um não. Vai ser difícil retribuir a tudo que fizeram – e nem precisaria, na verdade. Mas eu quero agradecer muito e dizer que morar longe de vocês me fez estar muito mais perto... É IMPENSÁVEL NÃO TÊ-LOS. Pai, Mãe, Janete, Nice e Ju... muito, muito obrigado por acreditarem em mim.

Agradeço aos meus amigos lá do Espírito Santo: o Daniel e o Rodrigo que ajudaram e participaram do processo de apaixonamento pela leitura e feitura de poesia. E quem esteve sempre torcendo: Ivny (e sua família, que é minha), Meng e “Primo Irso”. Digo: “Humberto, o Arrumação de Tudo está de pé. Cercado de coisa boa, lá nós vamos esperar o nada infinito. Infelizmente o Maurício foi antes, mas ficou pelo que viveu – imagino Maurício entrando no céu... – vai ter um quarto pra ele lá”.

Aos amigos de Curitiba. A República Independente Valetana: João e Jomar (desde minha primeira semana aqui), depois o Vini e depois o Tchê. Valeu pela bagunça e arrumação, pela muita risada e muito papo sobre música, literatura, canção e filme. Três anos morando junto dá, e sobra, tempo para tudo isso. E mais a quem chegou e não saiu: Sici, a dama; Uyara e Lígia, pela leveza e barulho; Débora, Gaúcho, Vivian e Igor pela amizade inteligente e agradável; e Marjori, a canção que ouço. Otto e Susan pelos papos literários e pelos livros.

Ao professor Luís Bueno pelas provocações da qualificação e por longas conversas sobre poesia (à moda antiga: metro, ritmo, rima, escansão!) e canção. À Professora Adelaide Hercília pelas sugestões em boa hora na qualificação e pela graciosa atenção. À professora Rosane Cardoso pela leitura de parte do material e sugestões.

Agradeço imensamente aos professores Ivã Lopes e Marcelo Sandmann pela participação construtora e incentivadora na banca da defesa do mestrado. Por apontar o que escapa aos olhos cansados da redação da dissertação.

E um agradecimento muito sincero e muito especial ao professor Benito, pela orientação incrivelmente responsável e pela qualidade intelectual com a qual me ajudou e respeitou os limites da minha, bem como as vontades do meu projeto. Certamente é um exemplo de professor que vou levar. Valeu Benito!



## SUMÁRIO

RESUMO .....	iv
ABSTRACT .....	v
INTRODUÇÃO.....	01
1. OS CONCEITOS DE RITMO E MELODIA EM POESIA E MÚSICA .....	04
2. O SOM E A ESCRITA.....	20
3. ANÁLISES DE RITMO E MELODIA EM POEMAS LIDOS E MUSICALIZADOS..	35
3.1 Maresia. ....	39
3.2.Circuladô de Fulô .....	61
3.3. Rondó do Capitão .....	84
3.4. Água Perrier.....	94
4. UMA RAVINA QUE PARECE ABISMO ENTRE A FALA E O CANTO. CONCLUINDO.....	105
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	124
6.1. Sítios Internéticos .....	127
7. REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS .....	128
8. ANEXOS – GRÁFICOS E PARTITURAS .....	129
8.1.1 – Circuladô de Fulo – gráfico .....	129
8.1.2 – Circulado de Fulo – partitura.....	141
8.2.1 – Rondó do Capitão – gráfico .....	144
8.3.1 – Água Perrier – gráfico .....	147
8.3.2 – Água Perrier – partitura .....	152
9. ANEXOS – CD ÁUDIO	
Faixa 1 – Maresia: récita de Antônio Cícero.	
Faixa 2 – Maresia: canção, interpretação de Adriana Calcanhoto.	
Faixa 3 – Circuladô de Fulô: récita de Haroldo de Campos.	
Faixa 4 – Circuladô de Fulô: canção, interpretação de Caetano Veloso.	
Faixa 5 – Rondó do Capitão: récita de Manuel Bandeira.	
Faixa 6 – Rondó do Capitão: canção, interpretação de Ney Matogrosso.	
Faixa 7 – Água Perrier: récita de Antônio Cícero.	
Faixa 8 – Água Perrier: canção, interpretação de Adriana Calcanhoto.	

## RESUMO

O presente trabalho buscou efetuar análises de ritmo e melodia em poemas lidos e musicalizados. Para tanto, primeiramente, conceitua o ritmo e a melodia na poesia e na música. Buscamos embasar o debate em referências teóricas das áreas diretamente envolvidas no projeto: literatura, música e lingüística. Como não há concordância a respeito desses conceitos, foi preciso aproveitar o material das disciplinas e propor definições de ritmo e melodia que fossem aplicáveis ao trabalho interdisciplinar. O centro do trabalho é constituído por análises de récitas e musicalizações de quatro poemas de autores brasileiros. Buscamos comparar a realização rítmico-melódica numa e noutra formas da projeção vocal e assim observar a aproximação ou o distanciamento do canto em relação à fala. Para viabilizar este tipo de exame, foi preciso transpor para a partitura as melodias das canções e para gráficos a curva de frequência e duração da fala. Esse processo alertou para questões relevantes em relação a formas de escritas do som. Por este motivo, foi escrito um capítulo de caráter introdutório sobre aspectos históricos da relação voz e escrita, ilustrado por percalços do próprio trabalho. Ao longo do texto foram destacadas as diversas maneiras pelas quais fala e canto se assemelham. As evidências trouxeram à tona uma questão inadiável: qual a diferença entre cantar e falar? Por mais que não responda à pergunta, o ultimo capítulo trata dela.

Palavras-chave: Ritmo; melodia; poesia; canção; recorrência.

## **ABSTRACT**

In order to analyze rhythm and melody of read and sung poems, it was primarily necessary to build up a concept of rhythm and melody both in poetry and music. To support the argument, we looked for theoretical references in the areas directly involved in the project: literature, music, and linguistics. Since there is not an agreement about these concepts, it was necessary to group up information from the related areas and propose new definitions of rhythm and melody that could be applicable in further interdisciplinary work. The core of this work is constituted by the analysis of the read and sung forms of four poems written by Brazilian authors. We compared the rhythmic-melodic performance in both forms of vocal projection and observed the aspects of song and speech that could be closely related, and those that could not. In order for this investigation to be possible it became necessary to transcribe the songs into scores and to generate graphics containing the fundamental frequency and duration of the speech. This process brought up some relevant questions concerning the methods of sound notation. For this reason, an introduction chapter was added to the work discussing the historical aspects of speech-and-writing's relation, illustrated by some of the problems found in the present study. The many ways in which song and speech are similar were pointed out throughout the text. These evidences brought up the question that can no longer wait for an answer: what are the differences between singing and speaking? Although we haven't found an answer for that question, the last chapter discusses the topic.

Key-words: rhythm; melody; poetry; song; recurrence.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado de uma busca iniciada no plano pessoal/intelectual: como se forma uma melodia? Essa é a pergunta que nos move (ou moveu? Há uma resposta no final?). Com a idéia, talvez inocente, de que o estudo e compreensão de como a linha melódica se projeta sobre o texto e vice-versa, favoreceriam o processo de composição, fomos em busca de dois aspectos caríssimos tanto à poesia quanto à canção: ritmo e melodia.

O que temos à frente nos parece, de algum modo, uma coisa amorfa. Talvez ele resulte em uma introdução a algumas possibilidades de se pensar a voz e a canção mais do que em um trabalho acabado, com conclusões assertivas sobre algum tema.

Isso pode ser devido ao próprio caráter do objeto: a palavra falada/cantada. Uma construção sobre diversas fronteiras, das quais ao menos três foram trazidas ao debate: literatura, música e lingüística. Esta última chegou de surpresa.

A literatura esteve presente por inúmeros motivos: a pós-graduação se desenvolve num programa de literatura; o projeto visa realizar análises de poemas; e a proposta é lidar com aspectos diretamente responsáveis pela “musicalidade” do poema.

A canção é recebida como uma forma de produção musical e sendo assim, o aparato que a música oferece deve ser consultado. No Brasil, uma das contribuições mais consistentes para estudos sobre o fazer cancional está nos trabalhos de Luiz Tatit. Embora não adotemos o modelo semiótico desenvolvido por esse autor, algumas de suas formulações sobre o tema contribuíram relevantemente no desenvolvimento do presente trabalho.

E a lingüística surgiu logo no início quando procurávamos referências para o estudo de melodia e ritmo. Embora o ritmo seja um assunto que reine na poética há séculos, a lingüística tem, por vezes, estudos mais sistemáticos sobre o tema, dada sua ambição de ciência. Nos textos de teoria poética, o que se vê geralmente são considerações sobre modelos de organização rítmica, pequenas células de recorrência: iambos, troqueus, dísticos, dátilos, anapestos. Mas a récita de um poema é muito pouco apreendida por esses modelos e, na lingüística, os estudos se debruçam mais sobre a natureza do ritmo – componentes, acentos, correlatos sonoros, contexto –

o que nos possibilitou melhor aproveitamento. Encontramos uma contribuição valiosa no trabalho de Gladis Massini-Cagliari intitulado *Acento e ritmo*.

A contribuição dessas disciplinas seria o mínimo exigido para que pudéssemos analisar o ritmo e a melodia no poema lido e musicalizado. Uma primeira tarefa, portanto, precisaria ser realizada: conceituar ritmo e melodia.

Dessa forma, escrevemos um primeiro capítulo em busca de uma definição que nos permitisse estudar comparativamente entre fala e canto, o ritmo e a melodia. Nele defendemos que os conceitos são, não por unanimidade das fontes teóricas, aplicáveis tanto à música quanto à poesia e ao final propomos uma definição abrangente de modo que possamos utilizá-los no trabalho sem a complementação “ritmo musical e ritmo na récita” e “melodia musical e melodia na récita”.

O segundo capítulo tem uma função em parte ilustrativa, embora se refira a uma questão diretamente arrolada pelo trabalho que é a dificuldade de se grafar o som. Lidar com o poema recitado e cantado é lidar com duas realizações sonoras, mas que para possibilitar as análises precisaram ser grafados. Além da grafia da fala que utilizamos no processo argumentativo, outras duas foram utilizadas: gráfico de análise de voz que informa alturas e durações das falas e partituras musicais. Esses métodos suscitaram os seguintes questionamentos: é legítima a análise de poemas publicados em folhas impressas cuja execução pela fala constitui um fato posterior, sendo o livro a primeira plataforma para uma leitura que muitas vezes se realiza silenciosamente? E num movimento quase contrário, seria correto transpor para a partitura as melodias das canções populares, que geralmente são compostas alheias ao uso dessa técnica? Tentamos esclarecer essas questões bem como historiar brevemente o uso da voz pela poesia e pela canção.

O terceiro capítulo constitui a execução da proposta e a tentativa de responder a uma questão que pode resumir o interesse central do trabalho: quais as características do ritmo e da melodia no poema recitado e no mesmo poema musicalizado? Realizamos análises de quatro poemas recitados e cantados – a princípio era pretendido efetivar dez. O que fez com que o número de poemas caísse a menos da metade foi o fato de haver poucos exemplares de poemas recitados pelos próprios autores cuja musicalização fosse executada pelo próprio compositor – tratamento equânime ao poema e à canção. Além disso, sentimos a possibilidade de ficar demasiado repetitivo aquele modelo, chegando a conclusões semelhantes, para evitar esse

problema enxugamos o *corpus*. Por um descuido de nossa parte realizamos a análise de “Maresia”, percebendo quase ao final do exame que a canção não fora composta por Adriana Calcanhoto, mas por Paulo Machado – o poema é de Antônio Cícero. Por economia de tempo e esforço não a desprezamos. Os outros poemas/canções são “Circuladô de Fulô” (Haroldo de Campos/Caetano Veloso), “Rondó do Capitão” (Manuel Bandeira/João Ricardo, dos *Secos & Molhados*, cujo intérprete é Ney Matogrosso) e “Água Perrier” (Antônio Cícero/Adriana Calcanhoto).

No quarto e último capítulo a intenção foi reunir as evidências que encontramos ao longo do trabalho e tentar entender qual é a diferença entre cantar e falar. Uma tarefa muito simples a princípio, mas que apresenta uma dificuldade muito grande quando se tenta aparar as arestas dos conceitos. Essa dificuldade talvez tenha sido criada no primeiro capítulo quando recusamos a falar de ritmo ou melodia em poesia como uma metáfora. Evidentemente a intenção não é a de resolver esse “problema”.

## 1 OS CONCEITOS DE RITMO E MELODIA EM POESIA E MÚSICA.

Este primeiro capítulo pretende ser a base conceitual para discutir o ritmo e a melodia no poema lido e musicalizado. Realizamos um breve apanhado desses conceitos apresentados por teóricos das três disciplinas envolvidas no debate, tendo em vista a utilização ou atualização na medida do necessário e do possível.

Durante o percurso de leituras houve deslocamento de ponto de vista algumas vezes e não se chegou a uma posição irrevogável. Num primeiro momento, quando o projeto era preparado, a impressão era de que o conceito de melodia fosse o mesmo, tanto em música quanto em literatura e que o conceito de ritmo não se aplicasse igualmente para ambas; num segundo momento, em que as leituras se concentraram nos teóricos da poética, era “claro” que os conceitos eram exatamente os mesmos e que apenas a utilização desses parâmetros é que se diferenciava, o que no final das contas fazia toda a diferença, já que distingue-se música de poesia; e, num terceiro momento, quando as leituras se concentraram em textos de lingüística, houve incertezas sobretudo em relação à melodia (!) – embora a tendência seja considerar os conceitos como sendo semelhantes, talvez pela “afiliação” deste trabalho com a poética.

É sintomática a aproximação da poética com a música. Em linhas bem gerais e apenas entre literatos, encontramos em ícones da poesia inúmeras reverências à beleza “maior” da música. Edgar Allan Poe disse que o verso “não pode ser melhor designado que como uma Música inferior ou menos capaz”<sup>1</sup>; Baudelaire falava das salas de concerto como “fonte de inspiração”, e desenvolve em alguns de seus poemas o que foi chamado de “simulação de estrutura musical”<sup>2</sup> como a utilização de tema e variação, exposição e desenvolvimento; ou Gerard Manley Hopkins que se utilizou da música para fazer crescer a sua poesia através da atenção rítmica; e, talvez a mais famosa das referências, a de Verlaine: “De la musique avant toute chose”, na sua arte poética, na qual prega a mais profunda ligação possível do verso com a música, fazendo-o soar como tal, e decretando que o resto é literatura. Jorge Luís Borges em uma

---

<sup>1</sup> POE, E. A. *Os fundamentos racionais dos versos*. In *Poética (textos teóricos)*. Fundação Calouste Gulbenkian, p.73.

<sup>2</sup> BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000. p.36

de suas *Norton Lectures*<sup>3</sup> introduz uma leitura de poema dizendo: “o sentido não importa – o que importa é uma certa música, um certo modo de dizer as coisas.”

Considerando então, que há uma ligação muito grande entre as duas artes mas que elas não são uma só, procuraremos avançar em dois pontos chaves na questão sonora que envolve a leitura de poesia e a canção. Daí ir em busca dos conceitos de ritmo e melodia em fala e em música.

Pois bem, no que esses conceitos se parecem ou se atritam? Partiremos do pressuposto de que há coerência entre eles e a definição para uma disciplina serve também para a outra.

Em relação à melodia, o principal problema é que além de distinguir melodia em música e em literatura, ainda é preciso distinguir melodia de entoação<sup>4</sup>.

Para Alfredo Bosi a melodia, "materialmente, trata-se de um jogo de altura. Há sílabas altas e baixas na melodia da fala."<sup>5</sup> Embora se refira à “entoação da frase” em outro momento, Bosi não entra em discussão sobre o que é entoação e o que é melodia. Quando diz entoação, ele está se referindo ao “seu canto”<sup>6</sup>, e é possível tomá-lo como sinônimo de melodia a partir de seu texto. Ele não entra no debate, mas isto será fundamental na conceituação de melodia em poesia e música. A questão é que a maioria das referências a serem utilizadas durante o desenvolvimento deste trabalho, diz que não há melodia na frase, há apenas entoação – essas referências e seu aproveitamento serão feitas ao longo do texto.

Se for considerar simplesmente o argumento de A. Bosi de que melodia é um jogo de alturas, teríamos a confirmação da existência da melodia na fala através de estudos experimentais trabalhados por C. L. Krumhansl em seu artigo *Ritmo e altura na cognição musical*<sup>7</sup>. Diz ela:

“os ouvintes são altamente sensíveis a pequenas diferenças de altura. No entanto as diferenças de altura usadas em música são bem maiores do que as diferenças exatas detectáveis”.

---

<sup>3</sup> BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p. 125

<sup>4</sup> Preferiremos o termo “entoação” ao termo “entonação” somente para enxugar a nomenclatura, mas este último poderá aparecer com o mesmo sentido.

<sup>5</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*, 6ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000. p.113

<sup>6</sup> BOSI, Alfredo. *op cit*, p. 112.

<sup>7</sup> KRUMHANS, Carol L. *Ritmo e altura na cognição musical*.p.69 In ILARI, Beatriz Senoi (Org.). *Em busca da mente musical*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.



A segunda parte deste excerto não pode ser levada tão a cabo – mais a frente voltaremos a esta questão. Portanto, se a melodia é um jogo de alturas diferentes, como afirma Krumhansl e se somos capazes de identificar pequenas variações de “alturas”, somos então capazes de perceber melodia na fala.

Luiz Tatit, que tem dedicado a maior parte de sua obra acadêmica a estudar aspectos diversos da melodia da canção brasileira e sua ligação com a fala, usa distintamente, sem se preocupar em diferenciar/comparar conceitos, as expressões melodia e entoação. Mais precisamente, fala da melodia que se projeta sobre a entoação permitindo que essa seja reconhecida naquela. Diz Tatit que se se transcrevesse a fala para uma partitura encontrar-se-ia “um conjunto de fragmentos melódicos sem ordenação definida.”<sup>8</sup> Ou seja, não é negada a variação de frequência ou altura da fala, ao contrário, afirma-se que dentro da fala encontram-se *fragmentos melódicos*. E continua:

“Sabe-se que uma ordenação melódica se dá por algum tipo de reincidência (de perfil, de motivos melódicos, de intervalos etc.) sobre a linearidade sonora, de modo a garantir ao ouvinte uma memória daquilo que já souu e uma antevisão (ou ‘anteaudição’) daquilo que está por soar. Este processo de significação melódica é o mais evidente.”

Tendo por base essa afirmação, seria possível dizer que o que diferencia a entoação da melodia não é a questão da variação de alturas, mas sim o fato de que na melodia existe recorrência e na fala não. Corroborando com a visão de Tatit e contra o que se propõe a chegar, vale a pena continuar a citação de C. L. Krumhansl iniciada acima, reforçando a idéia de reincidência surgida aqui:

“Além disso, a altura musical está baseada em uma série de alturas entre as quais as distâncias são relativamente grandes na escala musical. Os intervalos são bem mais importantes do que o nível absoluto das alturas.”<sup>9</sup>

Mais uma visão que vai de encontro a essas opiniões é a de Carmo Jr., que desenvolve um trabalho bastante influenciado pelo de Tatit. Ele não usa o termo “melodia” para a fala, mas diz que ela possui, ou se projeta em, uma *quase-melodia*<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> TATIT, L. *Canção: eficácia e encanto*. São Paulo: ed. Atual, 1986a. p. 06. É questionável a inexistência de uma “ordenação”, visto que existem leis prosódicas, como a acentuação, que influenciam na melodia e no ritmo.

<sup>9</sup> KRUMHANSL, Carol L. *Ritmo e altura na cognição musical*. p.69 In ILARI, Beatriz Senoi (Org.). *Em busca da mente musical*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

“Uma das artes do cancionista está, justamente, em seu talento de extrair de uma expressão verbal coloquial – portanto, de uma *quase-melodia* – um motivo melódico que, desenvolvido, se transforma em melodia.”

Mais uma vez, não é negada à fala a ocorrência de variações de alturas, mas mais uma vez, é exigida uma organização dessa variação para que possa ser-lhe dado o “*status*” de melodia, organização essa que, pelo que se supõe, é encontrada na música e no texto quando ele é organizado pelo canto, ou seja, na palavra cantada.

Assim, contrariamente à idéia de que há uma melodia na fala, pode-se supor que mesmo que haja alturas diferentes, o que forma uma melodia é a importância da recorrência de determinados intervalos, intervalos esses que não são primados, ou pelo menos não apreendidos sensivelmente na fala. Mas ocorre que se levarmos em conta a poesia, talvez seja possível pensar em recorrência de intervalos. Isso é plausível quando considerados, por exemplo, poemas que possuem refrão, como “Os Sinos” do Manuel Bandeira<sup>11</sup>, cuja intenção não é apenas a de trazer novamente a semântica das palavras, mas também o som que elas produzem, e esse som por sua vez sendo produtor de sentido; nesse caso também vale lembrar a “Filosofia da Composição” de E. A. Poe e no argumento para o seu “*never more*” em O Corvo<sup>12</sup>; ou ainda as rimas que podem ser vistas como motivos melódicos, sobretudo quando possuem terminações iguais em mais de uma sílaba.

Mas ainda que esses argumentos não sejam ponderáveis ao ponto de convencer que existe melodia na fala, é possível fazer um percurso contrário: afirmar que a recorrência não é definidora de melodia, no sentido de que algumas melodias são compostas com recorrências mínimas, ou mesmo sem recorrência. A música contemporânea lutou veementemente contra a necessidade da previsibilidade, baseada principalmente sobre a recorrência. Os frutos desta luta, no entanto, não são colhidos tanto no terreno da música popular quanto na música erudita. A música popular ainda é majoritariamente baseada, melódica e harmonicamente, na música tonal –

---

<sup>10</sup> CARMO JR. J. R. *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005. p. 109.

<sup>11</sup> O professor Alcides Villaça realizou uma leitura/canto interessante deste poema, com notação melódico-rítmica em partitura. VILLAÇA, A. *A canção dos sinos, de Manuel Bandeira*. ps. 296-301. In *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira / área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – n. 4/5 (2003). São paulo: Ed 34, 2003.

<sup>12</sup> Edgar Allan Poe analisa a composição de um poema próprio e conta quais foram os procedimentos para a construção de um “bom” poema. Desde o tamanho e forma até a opção da temática são explicados. Quanto ao “*Never more*” a que se recorreu acima, Poe disse que eram duas palavras que soam muito musicalmente, o que seria perfeito para a construção de um refrão.

mais previsível porque as notas tendem a girar em torno de um centro; a música erudita se "libertou" dessa lógica. Também os recursos eletrônicos na música se desenvolvem por caminhos não muito paralelos: na música erudita eles são utilizados, sobretudo, para produzir timbres, enquanto na música popular ele foi mais utilizado na criação de sons percussivos, que se utilizam, na maioria das vezes, de pulsos recorrentes – claro que existirão exceções<sup>13</sup>.

Em *Em busca do som perdido*, a lingüista B. R. de Medeiros realiza a análise de 24 termos caros à música e à lingüística afim de “estabelecer cortes entre o que há de verdadeiramente comum entre as disciplinas e o que há de apenas metafórico”<sup>14</sup>, cuja utilização se dá por empréstimo de termos objetivando tornar mais compreensível o discurso sobre questões sonoras que cabem a essas disciplinas. Consequentemente, melodia e entoação são dois desses termos, além de ritmo que será discutido mais à frente. Também nesse trabalho, melodia é tido como uso metafórico, ou seja, não há melodia na palavra. Melodia é um termo musical usado de empréstimo. Medeiros lista os termos em um quadro seguido dos seus conceitos extraídos de dicionários de música e de lingüística.

Os conceitos apresentados<sup>15</sup> para melodia são: em música, “no sentido mais geral, uma sucessão coerente de *pitchs*”; e em lingüística, o “contorno dos níveis mais elevados da frequência fundamental num determinado enunciado”. E para o conceito de entoação diz: em música, “o grau no qual o *pitch* é produzido com precisão em *performance*”; e em lingüística, o “termo usado no estudo de fonologia supra-segmental, referindo-se ao uso distintivo de padrões de *pitch*, ou melodia”.

Permanecem um tanto confusas as definições apresentadas para ambos os termos. Em relação à melodia em música, não está claro o que é uma sucessão “coerente” de *pitchs* e, se o desejo é falar de notas/alturas que se sucedem coerentemente, também não faz muito sentido.

---

<sup>13</sup> O *corpus* do presente trabalho será formado por obras da canção popular, mas cremos que a discussão dos conceitos não pode fugir a essas referências sobre música "erudita", porque não haverá um conceito de melodia para a música popular e outro distinto para a música erudita, assim como o conceito de ritmo. Para ilustrar musicalmente o que foi dito, podemos lembrar de Alban Berg, Edgar Varèse e Iannis Xenakis que tem bons exemplos dessa prática contemporânea.

<sup>14</sup> MEDEIROS, Beatriz R. de. *Em busca do som perdido: o que há entre a lingüística e a música*. In ILARI, Beatriz Senoi (Org.). *Em busca da mente musical*. Curitiba: Editora UFPR, 2006. p. 218.

<sup>15</sup> MEDEIROS. B. R. Op.cit. O quadro ao qual se faz referência está nas páginas 210 e 211.

Como foi dito acima, essa coerência não é irrevogável, embora praticada. Na verdade, existem coerências, mas elas não residem somente na melodia, ritmo, ou harmonia, mas também nas intensidades, ou nos timbres etc. Quanto à questão da coerência de *pitch*s, pode ser citado o exemplo de um dos compositores mais importantes do século XX. Schoenberg compôs o *Pierrot Lunaire* (1912) pensando no *Sprechgesang* (canto falado), no qual a linha melódica é livre para o intérprete, ou pelo menos não há uma melodia definitiva. Schoenberg aponta apenas<sup>16</sup> para indicadores de melodia – claro que em toda execução uma melodia será produzida. Na música eletroacústica às vezes nem existe melodia. John Cage, por exemplo, compõe peças que às vezes são basicamente recorte e colagem de excertos de sons gerando um aparente emaranhado sonoro.

E é igualmente confusa a definição de melodia creditada à lingüística, isso porque não dá para saber o que se quer dizer com “contorno dos níveis *mais elevados* da frequência fundamental num determinado enunciado” (*grifo nosso*). Todas as frequências da fala possuem projeção sonora, e as fundamentais são identificáveis – se é melodia nos níveis mais elevados, é em todos.

E no conceito de entoação dado pela lingüística é aceito, inclusive, o conceito de melodia da palavra/fala. O que a definição musical chamou de entoação é a “capacidade de afinação”: produzir o *pitch* com precisão em performance. Isso realmente parece não existir na fala – não há uma altura inicial de frequência que o falante deva “entoar” para transmitir corretamente uma mensagem, seja num poema, seja numa conversa qualquer. Mas ocorre que o que é chamado de entoação em lingüística também existe em música, sobretudo na melodia da canção. Esse “uso distintivo de padrões de *pitch*” ocorre na música também, e são convencionados da mesma forma que nas línguas: são padrões estabelecidos com validade para determinados grupos em determinadas épocas. O padrão de entoação exclamativo (um recurso prosódico, no dizer de Edward Lopes)<sup>17</sup>, por exemplo, do português não é, necessariamente, igual ao padrão *melódico* chinês, ou inglês para o mesmo tipo de mensagem. Em música ocorre a mesma escolha de padrões de melodias, basta lembrar que a música ocidental ligada à Igreja era prenhe desse tipo

---

<sup>16</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Verklärte Nacht and Pierrot Lunaire (partitura)*. Dover Publications, Inc. New York, 1994. p.54.

<sup>17</sup> Mais sobre esse assunto em LOPES Edward. *Fundamentos da lingüística contemporânea*. 2ª ed. São Paulo: ed. Cultrix, 1975. p. 120 a 128.

de escolha, a ponto de haver intervalos na melodia que simbolizavam o “diabo na música”<sup>18</sup>, ou a música barroca que convencionava padrões para representar amor, tristeza, alegria etc.

Na melodia da canção é facilmente identificável essa questão do “tom” da mensagem. É justamente sobre esse aspecto que Luiz Tatit se debruça durante dezenas e dezenas de páginas em seus trabalhos teóricos. Aliás, há uma canção do próprio Tatit que se chama “Tom de quem reclama”, onde ele, declaradamente como se vê pelo título, explora a presença da fala na canção, ao que o pesquisador chamaria de “figurativização”, ou seja, “fazer [a melodia da canção] parecer uma situação de comunicação do dia-a-dia”<sup>19</sup>.

Quando Luiz Tatit fala de a melodia ser a cristalização da entoação, cremos que seja possível entendê-lo da seguinte forma: ao ser cantada, uma determinada melodia, projetada dentre todas as outras possíveis para aquela frase, ela torna-se única. Ou seja, a partir do momento que se compõe uma canção, passa a ser necessária a repetição daqueles mesmos intervalos para que aquela linha melódica seja reconhecida, de outra maneira temos outro canto, ou uma desafinação. Ao passo que na fala cotidiana, em cada leitura que se faz, em cada frase que se pronuncia, se produz uma melodia potencialmente diferente, mas que guarda semelhanças em função dos “padrões de entoação” e também em função do respeito à prosódia. Um mesmo texto, no entanto, também pode ter inúmeras musicalizações – as incontáveis missas, por exemplo, com seus Kyrie, Dies Irae, Credo, etc.

Com base na discussão apresentada, aceitaremos os conceitos de melodia e entoação como sendo diferentes, mas que ambos existem na canção e na poesia. Entoação pode ter dois sentidos para a música, o primeiro é no que diz respeito à afinação, ou seja, o intérprete emite as notas corretas de acordo com a tonalidade da canção – esse conceito não interessa à fala. Mas o segundo conceito se aplica tanto numa quanto noutra: entoação no sentido de projeto geral da mensagem: há um padrão de alturas assumido para a “intenção” da mensagem – exclamativa, interrogativa, afirmativa, mais (+); furiosa, triste, alegre etc. Alguns desses padrões possuem um

---

<sup>18</sup> Esse intervalo é chamado de trítono, um intervalo muito dissonante composto de uma quarta aumentada ou quinta diminuta. Por exemplo, o intervalo entre dó e fá sustenido.

<sup>19</sup> O conceito de figurativização aparece nas principais obras de Luiz Tatit. Dos livros consultados até o momento presente, o mais antigo a tratá-lo é *Canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986(a), donde foi extraída a citação, página 7. Mas também em *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995; e *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994 – esta última a sua obra mais madura em relação ao estudo de abordagem semiótica da melodia que veio se desenvolvendo desde a década de 80.

estabelecimento convencionado muito forte, possível de serem percebidos em expressões como: “É ruim, hein!”, ou “Mas nem morto!”, dentre outras.

E *melodia* está sendo aceita como *uma seqüência rítmica de sons de freqüência fundamental identificável*. Não é correto afirmar que é um jogo de alturas se isso pressupuser que esse jogo só ocorra entre alturas diferentes. Isso porque há melodias que não possuem tais variações – em música são muito comuns melodias que se mantêm estáveis quanto à freqüência por longos trechos. O que não se pode perder de vista é que melodia não é formada só de altura(s), mas também de uma grandeza tão importante quanto à freqüência: o ritmo – que, a propósito, não é parte estruturante da entoação, aceita aqui como um projeto fundamentalmente melódico.

Quanto à questão rítmica, o conceito já é de difícil definição dentro das próprias áreas de literatura e música.

Na literatura, há séculos luta-se contra a redução do ritmo ao metro, o que na música poderia ser parecido com a redução do ritmo à fórmula de compasso. Tentamos defender aqui, que o conceito de ritmo seja aplicável tanto para a música quanto para a poesia – discussão semelhante à realizada acima sobre a melodia. Mas talvez o problema não seja justificar o uso comum para as disciplinas, mas defini-los. Antes da definição, é preciso, portanto, diferenciá-lo do metro.

Diferentemente do metro, que se constrói sobre o número de sílabas e alguns acentos e cesuras pré-definidas, o ritmo no poema se constrói sobre cada palavra e ausência de palavra e se materializa na leitura; se um poema é diferente do outro, temos ritmos diferentes mesmo que ambos tenham a mesma forma métrica.

Do prisma rítmico, não há dois poemas iguais, ainda que moldados pela mesma fôrma: dois sonetos em decassílabos rimados segundo o esquema abab abab ced fef, por exemplo, assemelham-se na forma ou na estrutura de superfície, mas não no ritmo (...) Mesmo que se tratasse de duas ou mais versões de um poema, o quadro não se alteraria: para fins do ritmo, cada versão corresponderia, aproximadamente, a um novo poema<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> MOISÉS, Massaud. *A criação poética*. São Paulo: Edições Melhoramentos/Edusp, 1997. p. 100.

Ao passo que o ritmo é dado basicamente pela duração, do som e da pausa, é claro, e intensidade, o metro se refere à acentuação obrigatória<sup>21</sup>, cadência – que faz parte do que M. Moisés está chamando de “fôrma” na citação acima. “O domínio do ritmo não é o da contagem. Liga-se não à escansão artificial mas à pronúncia real”<sup>22</sup>. O ritmo do poema é o ritmo impresso pela fala. No poema, entretanto, é comum a recorrência a células rítmicas características... Ao menos em teoria.

O verso fora caracterizado a princípio como um “*caminho de volta* dentro de um conjunto verbal em que o ir e o vir demoram o mesmo tempo”.<sup>23</sup> Esse caminho de volta, ou recorrência a células rítmicas é um procedimento amiúde adotado em música. Mas tanto em uma quanto na outra já não são exigências intransgredíveis. Na música essa exigência, assim como a questão melódica, foi tão combatida a ponto de a peça perder o pulso – em parte de práticas de música contemporânea, muitas vezes nem se marca o compasso, que é um indicador de pulso e agrupamentos rítmicos<sup>24</sup>. Em poesia, essa recorrência é quase abandonada pela poesia moderna e o advento do “verso livre”<sup>25</sup>.

Mas independente da recorrência ou não, da existência de uma fórmula de compasso ou não, o ritmo existe e pode ser medido, e dizer que a música ou a poesia são “arrítmicas” não deve passar de uma força de expressão. O que se pode dizer em função de uma recorrência parca ou nula é que, na fala sobretudo, o ritmo – assim como a melodia - é muito volátil, não há o eco da recorrência. E ao final da enunciação, a “música” gerada não existe mais.<sup>26</sup>

As diferenças de durações e alturas em fala podem ser mínimas, o que leva à afirmação por parte dos teóricos de que o mesmo poema lido duas vezes terá dois ritmos diferentes. Porque

---

<sup>21</sup> Além de Massaud e Bosi há vários outros autores que destacam essa diferenciação. Por exemplo, CAMPOS, Geir. *Dicionário de arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

<sup>22</sup> TOMACHEVSKI apud MEDEIROS, F. T. Pipoca moderna: Uma lição – Estudando canções e devolvendo a voz ao poema. In MATOS, C.N., TRAVASSOS, E., MEDEIROS, F.T. (org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2001. p.135.

<sup>23</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*, 6a ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000. p. 85

<sup>24</sup> Ver nota de rodapé 13, serve igualmente a este debate.

<sup>25</sup> Verso Livre entre aspas porque como diria T. S. Eliot em suas *Reflexões sobre o verso livre*, (Lisboa: Ed. Cotovia, 1962): “Qualquer verso pode dividir-se em pés e acentuações”, “O verso livre (...) é um grito de guerra pela liberdade, e não há liberdade em arte”. p.10

<sup>26</sup> Este texto é parte de um trabalho que pretende realizar análises de ritmo e melodia no poema lido e musicalizado, com o objetivo de identificar parte do processo de composição das linhas melódicas cantadas. As análises, portanto, devem basear-se na enunciação dos poemas e não em sua versão escrita. Como esse debate sobre “enunciação/escrita-música/escrita musical” pode ser bastante fecundo, ele deve compor assunto de um capítulo à parte.

em cada leitura acentua-se diferentemente, realiza uma determinada duração em determinada sílaba que é diferente da leitura anterior, nunca conseguindo repetir exatamente o ritmo do poema. A princípio não há nenhum problema nessa variação “inevitável”. Diz Jean Cohen<sup>27</sup>:

“Os próprios foneticistas não estão de acordo quanto à maneira correta de dizer um verso. De onde vem tal desacordo? A resposta é fácil. Nunca os poetas se preocuparam em anotar na “partitura” qualquer indicação. No tocante ao ritmo, sobretudo, teria sido fácil indicar com um signo o lugar dos acentos. Os poetas nunca o fizeram.”

Edgar Allan Poe poderia quase concordar com essa afirmativa. Apenas com a ressalva de que em 100 leitores UM faria “a” leitura rítmica correta de um poema<sup>28</sup>.

Uma questão: será que uma marcação de acentos orientaria corretamente a leitura? As palavras já possuem acentos, cuja tarefa de identificá-los não é das mais complexas e ainda assim, mesmo sabendo onde ficam os acentos, as leituras podem ser variadas. Porque determinar o acento não determina o ritmo. Antes o contrário: o ritmo determina o acento, sobretudo na fala/récita onde a duração é o principal correlato da ênfase e do ritmo.

Na música é igualmente preciso especificar bem o que se entende por ritmo para não confundir com compasso. O dicionário Grove de Música diz que o ritmo é o “grupamento de sons musicais, principalmente por meio de duração e ênfase”. Essa definição não parece apresentar problemas, mas depois o verbete segue dizendo do tempo: “[...] Na música ocidental, o tempo é geralmente organizado para estabelecer uma pulsação regular, e pela subdivisão dessa pulsação em grupos regulares”<sup>29</sup>. Geralmente é assim... a questão é que ritmo tem determinada liberdade dentro do tempo e também sobre o pulso: ritmos diferentes podem ter o mesmo “modelo” de pulso e as mesmas durações. O ritmo se constrói dentro do tempo, mas não o é; e nessa confusão de metro de compasso com ritmo é que algumas definições costumam se perder, como se perdem os que confundem metro e ritmo no verso. Por mais que a definição em sua primeira parte alerte sobre a “ênfase”, não lhe dedica a atenção necessária. Um mesmo agrupamento de sons pode ter ritmo diferente de acordo com a acentuação que as notas recebiam. É possível tocar uma mesma música variando o seu estilo – não é incomum no Brasil uma mesma canção ser gravada em ritmo de samba e depois em forró, por exemplo; ademais, talvez

---

<sup>27</sup> COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Ed. Cultrix/EDUSP, 1974. p. 49.

<sup>28</sup> POE, Edgar A. Os fundamentos racionais dos versos. In *Poética (textos teóricos)*. Fundação Calouste Gulbenkian, Portugal.

<sup>29</sup> DICIONÁRIO GROOVE DE MÚSICA. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. verbete “Ritmo”.



nenhum exemplo seja melhor que o de João Gilberto que rearranjou para a bossa nova, sambas e sambas-canção, e às vezes respeitando as mesmas figuras rítmicas tem-se ritmos diferentes, mesmo que em detalhes, como a variação no andamento ou a antecipação de uma nota.

O ritmo na música corresponderá à distribuição das durações e à acentuação (ênfase: acentos e subacentos, ou fortes e fracos) dada às notas. Alguns textos dirão que a síncope, a apojatura, se a nota recai em tempo forte, médio, ou fraco são também parâmetros de ritmo, mas na verdade são apenas desdobramentos dos dois parâmetros anteriormente apresentados. Levando a discussão adiante, é possível concluir que o ritmo na fala se dá da mesma forma. Assim, mesmo que no poema o ritmo se faça sobre a palavra e na música sobre as notas (ou sobre o som), seus elementos são os mesmos, a saber: duração e acento (ou ênfase). Uma questão que se coloca é que o acento se constitui de maneira parcialmente diferente na língua e na música.

Para a definição de ritmo na fala, tem contribuído grandemente a lingüística. Gladis Massini-Cagliari em seu livro *Acento e Ritmo* destaca a importância do acento para a constituição rítmica.

Escreve Massini-Cagliari que “(...) em Lingüística, a idéia de ritmo está intrinsecamente ligada à idéia de tempo, DURAÇÃO.”<sup>30</sup> Mas não perde de vista a questão do acento como decisivo para o ritmo.

Para Massini-Cagliari, o acento é “uma relação de *proeminência* entre sílabas: as mais proeminentes são as tônicas ou acentuadas e as menos proeminentes, as átonas.”<sup>31</sup> Proeminências que são atualizadas no nível fonético. Buscando encontrar correlatos para o acento, Massini-Cagliari, por meio de pesquisas experimentais chega à conclusão de que o principal correlato do acento em português do Brasil é a duração, ou seja, o acento é, geralmente, definido pela maior ou menor duração da sílaba: durações maiores, sílabas *mais proeminentes*, durações menores sílabas *menos proeminentes*. “Na grande maioria dos casos [90%], a sílaba tônica é mais longa que as átonas”. Por essa informação reforça-se a idéia de que, ao menos na língua portuguesa falada no Brasil, o ritmo é definido (em 90% dos casos) basicamente pela duração. É preciso,

---

<sup>30</sup> MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Acento e ritmo*. São Paulo: Ed. Contexto, 1992. p. 41.

<sup>31</sup> *Idem*. p. 09.

inclusive, esclarecer que a preocupação é com o ritmo na língua portuguesa falada no Brasil, porque a caracterização das línguas não se dá de forma universal no que tange ao ritmo.

Ritmicamente as línguas podem ser caracterizadas como acentuais ou silábicas. “(...) O ritmo silábico seria aquele em que “a recorrência periódica de movimento é fornecida pelo processo de produção de sílabas: os pulsos torácicos e, portanto, as sílabas recorrem a intervalos iguais de tempo – elas são *isócronas*”<sup>32</sup>. Línguas como o francês, o espanhol, o italiano e o japonês podem ser citadas como exemplo de ritmo silábico. Já línguas como o inglês, o russo e o árabe tratam o conceito de isocronia de outra maneira, são línguas de ritmo acentual, em que “a recorrência periódica de movimento é fornecida pelo processo de produção de acentos: os pulsos e, portanto, as sílabas acentuadas são *isócronas*”<sup>33</sup>. Entende-se por isocrônicos os movimentos que se realizam com a mesma duração ou com intervalos iguais. Segundo os estudos desenvolvidos por Massini-Cagliari, o português brasileiro não pode ser incluído simplesmente em um desses grupos rítmicos - mesmo que comumente seja considerado uma língua de ritmo acentual; em alguns momentos apresenta características acentuais e noutros, características silábicas.

Mas enfim, importantíssimo para a estruturação do ritmo, o acento em língua portuguesa é estabelecido, por ordem de importância, pela duração, intensidade e qualidade vocálica. No caso da música a definição do acento é estabelecida em função da intensidade e duração<sup>34</sup>.

Por essas condições constituintes do ritmo,

“não se pode dizer que a fala – ou mesmo um texto qualquer que não seja poesia (quando lido em voz alta) – não possui ritmo algum, ou seja, é arritmica. Ora, parece bem claro que, se a fala não tivesse ritmo, seria impossível para qualquer ser humano falar, pois o ritmo é uma maneira que a linguagem tem para organizar no tempo o que deve ser dito (em termos segmentais). O que acontece é que a fala não tem um ritmo tão facilmente descritível como o ritmo das poesias, em que a recorrência de acentos a espaços regulares do texto facilita muito.”<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Apud* Abercrombie (1967: 97), p.41.

<sup>33</sup> *Idem*, p.41.

<sup>34</sup> GROVE: Acento: “destaque dado a uma ou mais notas na interpretação, normalmente através de um nítido aumento de sua intensidade sonora ou de sua duração”. Embora a definição de acento em música seja necessária e instigante, não foi consultada em tempo hábil uma bibliografia mais relevante sobre o assunto. Mas ao que indica conversa com especialistas da área e visita a alguns sites da internet (wikipedia e dicionários de música *online*, por exemplo), a intensidade exerce maior importância do que a duração na constituição do acento. O livro de teoria básica de MED, Bohumil (*Teoria da música*. 4ª ed. Brasília, DF: Musimed, 1996. p.141) atribui a constituição do acento à intensidade apenas, mas é preciso levar em consideração o caráter simplificador do livro.

<sup>35</sup> MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Acento e ritmo*. São Paulo: Ed. Contexto, 1992. p.11.

Não há, portanto, “arritmia”. Tanto “verso livre”, que se assemelha à formação frasal da fala cotidiana, ou a música atonal, que às vezes não possui pulso, possuem ritmo. Não é a recorrência que define a ritmicidade, ela apenas facilita a sua apreensão. Ademais, é do caráter das línguas possuírem algum grau de repetição, tanto que elas são classificadas de acordo com a periodicidade da produção de sílabas ou acentos, e no caso do português brasileiro, uma mistura dos dois, ao que parece.

No caso da canção, o texto vai influenciar na composição rítmica do canto, visto que a linha ritmo-melódica deve ser composta respeitando as características prosódicas, pois na canção popular um dos interesses da obra é comunicar uma mensagem textual, e daí as melodias possuem uma oralidade, ou “lastro entoativo”<sup>36</sup> muito grande com a fala, para que se faça percebida. Na música erudita não acontece dessa forma; segundo Mário de Andrade, a voz no canto erudito exerce o papel de instrumento musical, atraindo a atenção, portanto, para suas características estritamente musicais, como timbre, ritmo e melodia<sup>37</sup>.

B. R. Medeiros diz que a utilização do termo ritmo em fala e música não é metafórico. Eis as definições apresentadas para ritmo em lingüística e em música, respectivamente: “refere-se à regularidade percebida das unidades proeminentes da fala” e; “o padrão de movimento no tempo”<sup>38</sup>. Medeiros não se demora em explicar esses conceitos e as definições acima são bastante simples. No caso da lingüística, conforme sugere o texto de Massini-Cagliari, é preciso lembrar que no caso de considerar as proeminências da fala, deve-se levar em conta as *mais proeminentes* e as *menos proeminentes*, porque elas também compõem o ritmo, além disso, é preciso incluir nessa definição a questão da duração. E no caso da definição musical, percebe-se uma reticência muito grande porque *padrão de movimento* pode se referir a mais do que um aspecto.

No caso da poética, durante muito tempo tentou-se apreender o ritmo através do estabelecimento de células rítmicas (ou “pés”) formadas a partir do número de sílabas fracas combinadas com uma sílaba forte. Assim havia, por exemplo, pé iâmbico composto de uma sílaba fraca e uma forte; trocaico, uma forte e uma fraca; datílico, uma forte e duas fracas, etc.

---

<sup>36</sup> TATIT, Luiz. *O cancionista: a composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995. p.20.

<sup>37</sup> TATIT, Luiz *apud* Mário de Andrade, também citado por CARMO, JR.

<sup>38</sup> MEDEIROS, Beatriz R. de. *Em busca do som perdido: o que há entre a lingüística e a música*. In ILARI, Beatriz Senoi (Org.). *Em busca da mente musical*. Curitiba: Editora UFPR, 2006. p. 211

Isso funcionava mais ou menos como um compasso funciona em música e mais do que um sistema descritivo, era também uma metodologia de composição na medida em que esses pés eram usados como motivos a serem recorridos e a partir de sua recorrência gerar-se-ia um determinado ritmo. Assim, repete-se o jambo para ter-se um ritmo jâmbico, o troqueu para um ritmo trocaico etc. Mas é possível pensar que, assim como na música o ritmo não é definido pelo compasso, os pés não estabelecem o ritmo, embora o influenciem muito, já que demarcam os acentos, que são estruturantes rítmicos. Mas como discutido anteriormente, acento não é a única característica significativa do ritmo, tanto que M. Moisés afirma que o mesmo poema lido duas vezes, ou poemas com mesma fôrma, não tem ritmos iguais<sup>39</sup>. Crê-se dessa maneira, que os pés se ligam mais à métrica do que ao ritmo. E é preciso considerar que esses pés, antes de retratarem uma tentativa de descrever o ritmo, são uma técnica de composição – um pouco abandonada a partir do modernismo e da tentativa de libertar o verso – cuja intenção era produzir um ritmo reconhecível. Colaborando para a idéia de que a definição de pés não define ritmo, escreveu Wolfgang Kaiser:

“Metro e ritmo devem pois separar-se. Quem determina o metro de uma poesia, não determinou já com este o ritmo. Por certo, os dois fenômenos andam ligados (...) O esquema métrico assemelha-se a uma talagarça que, recoberta pelo bordado completo, já se não vê, mas influenciou direcção, estrutura e grossura dos fios”<sup>40</sup>.

Pois bem, descartadas as possíveis confusões entre metro e ritmo em música e literatura, crê-se que *ritmo* pode ser conceituado em termos aplicáveis às duas disciplinas e, bastante ajudado pelo texto de Massini-Cagliari, pode ser entendido da seguinte maneira: *é o resultado da distribuição das durações e acentos na projeção sonora*.

Como se percebe, os conceitos apresentados para os dois parâmetros são muito amplos, o que facilita a utilização generalizada. Mas isso não impede que ele seja aceitável, não como modo de facilitar, mas por parecer o mais razoável. O que diferenciaria então música e poesia, já que essa distinção é feita?

---

<sup>39</sup> Ver citação à página 12 e nota de rodapé 19.

<sup>40</sup> KAISER, Wlfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 6ªed, Coimbra: Ed. Arménio Amado, 1976. p. 263.

No que tange à construção da melodia na canção, diz Carmo Jr. chamando-a de prosódia transfigurada<sup>41</sup>:

“É a expansão das características prosódicas que explica o nascimento da melodia. Das poucas curvas entoativas fonologicamente pertinentes da fala, a melodia extrairá milhares de motivos. A singela distinção entre sílabas longas e breves, a melodia transformará num repertório de algumas figuras de duração que, combinadas, se multiplicarão na forma de motivos rítmicos.”

(...) “Uma melodia é, assim, uma entoação cristalizada na forma de células que têm, por isso mesmo, a capacidade de estabelecer relações de identidade e diferenças típicas das sílabas.”

Luiz Tatit já havia desenvolvido essa afirmação em *A canção, eficácia e encanto*<sup>42</sup>:

“se o compositor incorpora características entoativas em sua melodia de canção, dá margem a que o ouvinte reconheça o seu próprio discurso oral nas entrelinhas do tratamento estético musical. (...)”

Uma análise que verifique a coerência do texto com a melodia paralela, facilmente constata a presença de uma raiz entoativa justificando a escolha melódica.”

Ainda é cedo para diferenciar fazer distinções desse tipo. A princípio, se ritmo e melodia são feitos das mesmas “matérias” em poesia e música, o que provavelmente os diferenciara nas duas práticas é a forma de utilização. Partimos do pressuposto de que o uso desses parâmetros em música é “potencialmente exagerado” em relação ao seu uso na poesia. Ou seja, na música existe potencialmente maior variação de alturas e durações: as peças podem ser compostas com uma economia de alturas maior do que na fala, como melodias construídas sobre uma nota apenas, ou utilizando uma variação de alturas maior do que na fala; e quanto ao ritmo, pode haver canções inteiras compostas com notas de duração muito curta, como de duração demasiado estendida. Mas por vezes caímos em armadilhas por simplificar esse processo. No capítulo 3 veremos na análises que essas diferenças são por vezes muito tênues e no capítulo 4 voltaremos a essa questão de diferença entre recitação/fala e canto.

Esse uso “potencialmente exagerado” (e é preciso a repetição do primeiro termo, como será mostrado pelas análises posteriores) dos parâmetros discutidos, são utilizados, sobretudo na canção popular, para produzir recorrências e repetições para “*para formar uma unidade*

---

<sup>41</sup> CARMO JR. J. R. *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005. p. 112

<sup>42</sup> TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual Editora, 1986. p.7

*identificável*” – como é afirmado no Dicionário Grove. Daí a necessidade de criar um sistema de notação capaz de indicar duração, intensidade e altura das notas a serem executadas: é com base nisso que elas reiteram. Mas, por outro lado, não é verdade dizer que essa notação não ocorre no verso – assim como não é verdade dizer que não ocorrem recorrências e repetições –, porque a palavra escrita é também um sistema de notação em última instância. É bem verdade que é um esquema mais fácil de ser burlado do que a notação musical, mas ele existe e junto com a "situação" semântica, ajudado pela acentuação gráfica e pontuação, indica com relativa precisão esses quesitos. Não é comum pronunciar a palavra “medida” acentuando-se a primeira ou a última sílaba, a menos que o leitor não compartilhe de conhecimentos de língua portuguesa. Ao ler “medida”, é bem provável que a sílaba “di” tenha maior duração e, se não estiver em final de frase, maior altura melódica.

Concluindo... Acreditamos que ritmo e melodia tenham conceitos aplicáveis às artes musical e literária. Essa semelhança existente entre ambas é, possivelmente, uma das grandes responsáveis pela histórica aproximação entre as artes musical e poética, e também a responsável pela música vocal, que, através de formas variadas ao longo da história, é mais antiga do que a música instrumental ou do que a poesia escrita ou falada. Vale lembrar o que disse Rousseau: “outrora, cantar e falar eram a mesma coisa”<sup>43</sup>. O que, hoje em dia, leva Tatit a dizer que “alguém cantando é sempre alguém dizendo”<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques (1973). *Ensaio sobre a origem das línguas*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural.

<sup>44</sup> TATIT, Luiz. *O cancionista: a composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995. p.20.

## 2 O SOM E A ESCRITA.

Não são poucas as semelhanças entre fala/récita e música/canção. No contato com os poemas/canções selecionados para compor esse trabalho e a partir das leituras realizadas, surgiram algumas questões tanto a respeito da escrita musical quanto da escrita da fala, que mesmo que não tenhamos pretensões de resolvê-los, é preciso que sejam mostrados, inclusive para justificar algumas generalizações, conclusões e metodologias adotadas no trabalho. Trata-se de uma visada geral que, embora aproveite impressões e evidências do capítulo 3, o antecede, constituindo, assim como o primeiro capítulo, debate introdutório.

O objetivo deste trabalho é proceder à análise rítmica e melódica da fala e do canto. A metodologia proposta para executá-lo envolve dois movimentos melindrosos. Um é a utilização de gráficos que visam expor o som da fala de maneira mais “visual” que a palavra escrita pela grafia tradicional; para isso, os gráficos trazem informações sobre frequências e durações dos sons constituintes das palavras: o primeiro para analisar melodia e o segundo, o ritmo. E o outro é a transcrição para a partitura de peças da música popular brasileira.

É um trabalho sobre poesia e canção mas é, em última instância, sobre a utilização da palavra: cantada e falada. Duas maneiras de enunciação, cujas escritas constituem técnicas mnemônicas, na medida em que não *são* a realidade sonora, mas meios de tentar construí-la ou tangenciá-la. Em função de objetivos distintos nas projeções sonoras da fala e do canto, as escritas demandadas se desenvolveram também distintamente.

Historicamente, a poesia esteve necessariamente associada ao uso da voz, que por sua vez era aliciada pela música. Ainda hoje existem essas relações, mas poesia e música constituem artes autônomas e a voz não é necessariamente indissociável para nenhuma das duas. É bem provável que no processo de desenvolvimento da arte “poética” (no sentido aristotélico), o favorecimento de um aspecto em detrimento do outro, textual-musical e vice-versa, contribuíram para distanciá-las. Mas a *intensificação* do processo de emancipação entre a voz e poesia e poesia e canção, remonta à Idade Média.

Paul Zumthor em seu livro *A Letra e a voz*, realizou um trabalho exaustivo em busca da oralidade na “literatura” medieval. Através dele é possível ter uma visão geral desse processo de perda ou substituição da oralidade por parte da poesia, bem como supor a emancipação da música em relação à voz.

Zumthor mostra como nos séculos da Alta Idade Média, canção e poesia, ou canto e rítmica existem completamente implicados um no outro. O medievalista encontra em prólogos e epílogos de peças analisadas, termos auto-referenciais que remetem à leitura e ao canto. O próprio termo *canção*, de grande utilização, refere-se ao canto, tanto quanto à evocação do gênero poético, que não é necessariamente cantado. Até o fim da Idade Média, por exemplo, se dizia, ao chamar a atenção para a “rítmica” de um poema, que ia-se escutar uma canção: “*or commence chanson, orrés chanson* (vocês vão escutar uma canção)”<sup>45</sup>.

Entretanto, na Baixa Idade Média inicia-se um lento processo de desapossamento da *oralidade*, ou *vocalidade*<sup>46</sup>, como prefere o escritor:

“o que, a longo prazo, impôs pouco a pouco a leitura silenciosa e puramente ocular foi a multiplicação do número de escritos em circulação. No início, só certos setores foram atingidos. Desde o século XIII, o crescimento considerável do número de fontes disponíveis modificara a prática privada dos eruditos; no século XIV, as universidades, tendo instituído as bibliotecas abertas aos estudantes, são levadas a emitir regulamentos que exigem a leitura silenciosa, no século XV, isso se tornou uma imposição absoluta.”<sup>47</sup>

E segue constatando que esse novo hábito tem maior participação na formação do “espírito ‘moderno’” do que a invenção da imprensa, “a qual não fez senão sancioná-los e torná-los irreversíveis.”<sup>48</sup>

Mas o próprio Zumthor trata de limitar os efeitos desses fatos<sup>49</sup>:

“Vista do século XX, a mutação cultural que se produzia então parece comparável àquela que desencadeou entre nós a invenção do computador; era de fato uma mutação, mas a muito longo prazo: seus efeitos só se tornariam completamente perceptíveis no século XIX, graças ao ensino obrigatório, que fará do impresso uma escritura de massa e acentuará o enfraquecimento das últimas tradições orais”.

---

<sup>45</sup> ZUMTHOR. Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p. 37. Tradução do autor.

<sup>46</sup> “Diz Zumthor: “à palavra *oralidade* prefiro *vocalidade*. Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. (...) o que deve nos chamar a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital (...)”. ZUMTHOR. Paul. *Op. cit.* p. 21.

<sup>47</sup> ZUMTHOR. Paul. *Op. cit.* p. 105-106

<sup>48</sup> ZUMTHOR. Paul. *Op. cit.* p. 106

<sup>49</sup> ZUMTHOR. Paul. *Op. cit.* p. 111



Ademais, somente a partir do século XIX é que o conhecimento da leitura caminhará para regiões rurais e/ou pobres do planeta – processo ainda em andamento, diga-se de passagem.

Na prática musical, a escrita parece ter refletido mais rapidamente do que na fala. A sua evolução/mutação foi vertiginosa, e num processo de mão dupla, a música se modificou em função da escrita gerando a necessidade de novos recursos de notação.

Sem considerar sistemas de notação demasiado primitivos e sem efeitos consideráveis no curso da história da música, o sistema *neumático*<sup>50</sup> marca o início da notação musical ocidental, isso por volta do século X<sup>51</sup>. O conhecimento deste fato leva Zumthor a afirmar que a escrita musical na Idade Média partia do zero<sup>52</sup>, e complementa:

“O aprendizado musical comporta, na época mais distante, um esforço considerável de memorização: os conhecimentos de um chanter de coro devem abranger, já se avaliou, mais de 3 mil peças”.

Mas no século XI, Guido d’Arezzo (c. 991 – após 1033) contribuiu enormemente criando uma notação musical que deu origem à notação moderna, utilizando o sistema de linhas e espaços nos quais escrevia-se a nota precisa – passou por inúmeras modificações até nossos dias. A notação musical se desenvolveu em função de uma tarefa mais complexa do que a escrita da fala: “transportar visualmente *fatós* (sons) e operações vocais e instrumentais (...) e não *signos* acústicos como as palavras”<sup>53</sup>.

Juntamente com o desenvolvimento da escrita, a música caminhou para uma “emancipação da voz”. A pouca música instrumental que havia na Idade Média, era basicamente para o acompanhamento de danças; enquanto a prática musical esteve diretamente atrelada à prática religiosa ou poética, a música era basicamente vocal. Diz um trecho de Grout & Palisca<sup>54</sup>:

“Na verdade, as estampidas [um tipo de dança da época] são os mais antigos exemplos conhecidos de um repertório instrumental que, sem dúvida, remonta a uma época muito anterior ao século XIII. É pouco provável que na alta Idade Média houvesse alguma música instrumental além da que se associava ao canto ou à dança, mas seria completamente incorrecto pensar-se que a música deste período era exclusivamente vocal.”

---

<sup>50</sup> As *neumas* eram sinais de notação musical utilizadas na execução do cantochão, embora bastante imprecisas, pois podiam significar de uma a quatro notas.

<sup>51</sup> GROUT & PALISCA. *História da música ocidental*. Lisboa. p. 37.

<sup>52</sup> ZUMTHOR. Paul. *Op. cit.* p. 114

<sup>53</sup> ZUMTHOR. Paul. *Op. cit.* p. 115

<sup>54</sup> GROUT & PALISCA. *História da música ocidental*. p. 91

Havia música instrumental, mas sua abrangência limitava-se ao acompanhamento do canto e da dança. A música vocal, no entanto, produzida sobretudo dentro de capelas e igrejas<sup>55</sup>, traça um caminho que poderia ser chamado em determinado ponto de música instrumental. As melodias polifônicas<sup>56</sup> do Renascimento atingem um nível tão complexo de número de vozes, ritmos e melismas que o texto deixa de ser inteligível, transformando a voz em instrumento e não em portadora de uma mensagem... religiosa. Esse momento foi notável na dissociação entre música e texto<sup>57</sup>.

Dizer que “muito antes do século XIII” já havia música instrumental, significa que provavelmente não é “muito antes” do século X, pois senão isso teria sido dito, o que leva a crer que até a Baixa Idade Média, a música esteve essencialmente aliada ao texto. Mas a evolução da escrita e a invenção da imprensa, o surgimento das religiões protestantes e a perda de influência da Igreja Católica, foram fatos que permitiram que as artes se tornassem independentes de algumas regras: a de compor música para elevar o espírito a Deus e a tarefa de memorizá-las, por exemplo.

Esse processo da Renascença calha, na fase final do barroco, num repertório de música puramente instrumental. Johann Sebastian Bach (1685–1750) é o primeiro grande expoente dessa prática, juntamente com Haendel (1685–1759), Vivaldi (1678–1741) e Rameau (1683–1764). A partir daí, música instrumental passa a ser tão comum, ou quase, quanto música vocal, que desenvolve novos vieses, inclusive. Além da música sacra que continua utilizando o texto, ganham relevância a ópera e, mais tarde, o *lied*. Na música instrumental se solidificam as sinfonias, as sonatas, rondós etc.

Por fim, a escrita musical permitiu operações cada vez mais complexas, já que aquelas linhas melódicas e ritmos não precisariam ser todos memorizados nem por chantres<sup>58</sup>, nem por

---

<sup>55</sup> A história da música ocidental não contém muitos registros de “música mundana” (como nomeia o CD “Norton Anthology of Western Music” que acompanha o livro *História da música ocidental*, de Grout & Palisca), tendo que se basear na música religiosa de capelas, igrejas e mosteiros.

<sup>56</sup> Polifonia é caracterizada por haver duas ou mais linhas melódicas soando concomitantemente.

<sup>57</sup> Há assuntos que não foram desenvolvidos neste trabalho em função do enfoque. Um desses assuntos é a participação dos trovadores nesse ambiente de música e poesia do período medieval. Além do citado Paul Zumthor que traz mais informações sobre a prática dos trovadores, Segismundo Spina em *A lírica trovadoresca* realiza um pequeno estudo crítico que introduz uma coletânea de poesia trovadoresca (SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1996).

<sup>58</sup> Membro da Igreja que exercia as funções de cantor e regente do coro, diante do qual entoava salmos e responsórios.

cantores. E o texto deixa de ser estritamente necessário à música em função de não haver obrigatoriedade de se compor peças vocais para louvor e de não ser (o texto) um instrumento mnemônico competente para a “nova música” – não que o fosse anteriormente, mas servia também a este fim.

Ao mesmo tempo o uso da escrita da fala vai penetrando na sociedade e no fazer poético, muito embora, “paralisada pela inércia da tradição alfabética, só pôde finalmente se impor às línguas modernas sufocando nelas os ecos da voz viva”<sup>59</sup>, o que só vai ocorrer na arte modernista. Os indícios colhidos por Paul Zumthor demonstram que poesia medieval é reproduzida em “*transmissão oral*”<sup>60</sup>, o que a torna dependente da voz, em récita e canto<sup>61</sup>.

Mas apesar dessa lenta “evolução”, a literatura escrita não foi impedida de passar ao cânone, inclusive estabelecendo-se em uma posição hierárquica de prestígio em relação à literatura oral no curso da história. É na Renascença que a métrica culta é fixada<sup>62</sup> e dentre outras formas que se estabeleceram nesse período, destaca-se a forma soneto e a poesia de Petrarca (1304–1374).

A partir de então, música e literatura têm possibilidades de seguir em vários caminhos. Alguns deles continuam se cruzando até nossos dias, como em canções, óperas, musicais, corais etc, enquanto sinfonias ou romances se constroem alheios à arte afim.

Mas mesmo solidificadas como artes que construíram tradições em parte autônomas, possuem uma grande interseção. Algumas questões comuns às duas são relativas às suas respectivas escritas.

---

<sup>59</sup> ZUMTHOR. Paul. *Op. cit.* p. 115

<sup>60</sup> ZUMTHOR. Paul. *Op. cit.* p. 17. “*Transmissão oral*” “no presente da performance” p. 17

<sup>61</sup> Zumthor traz dados sobre canções de trovadores, *trouvères* ou *Minnesänger*, porém pouquíssimas possuem notação melódica. Diz ele “(...) tentou-se obter informações a respeito da música das canções de gesta, gênero que esse texto parodia mas que em nenhum documento é musicalmente notado. Mas freqüentemente se assinala aí outro tipo de índice, alusão explícita ao exercício vocal que constitui a ‘publicação’ do texto no momento em que este se designa a si mesmo como *canção*”. ZUMTHOR. Paul. *Op. cit.* p. 36.

<sup>62</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª ed. São Paulo: Cia das letras, 2000. p. 86.

Este trabalho, como dito anteriormente, lida com dois processos tangidos pela escrita e execução: a análise de poemas originalmente publicados em livro e posteriormente recitados pelos autores; e canções cujas melodias foram transcritas para a partitura.

Em favor do trabalho, tornaram-se relevantes essencialmente duas questões referentes à leitura dos poetas. A primeira é que, em muitos momentos, fazemos referência ao “ritmo e melodia da *fala*”. Mas a qual fala se faz referência? À fala cotidiana ou à fala que recita um poema? E a segunda questão é sobre a natureza dos poemas: propomo-nos a estudar ritmo e melodia mas recorremos ao áudio e não ao texto de um poema que foi publicado, originalmente, em livro. Qual a legitimidade desse processo? Vamos às questões da fala e na sequência à questão musical.

“O sentido não importa – o que importa é uma certa música, um certo modo de dizer as coisas”<sup>63</sup>, disse Borges, mas tantas outras afirmações de poetas nesse sentido poderiam ser lembradas – algumas estão espalhadas pelo trabalho. A fala que mais interessa ao trabalho é essa que recita o poema, e para identificá-la é preciso traçar algumas comparações com a fala cotidiana.

Um aspecto fica manifestado na citação de Borges: o objetivo principal da voz de um poema, ou de uma determinada tradição poética, não é a semântica, mas sim “o modo de dizer as coisas”. Ou seja, a leitura de um poema é balizada por um rigor que pretende mais do que informar; pretende também que sejam realizados projetos sonoros.

Uma função do poema seria, portanto, a de organizar essa sonoridade de acordo com o objetivo do poeta. Muitas vezes, a propósito, são os objetivos sonoros que delimitam o que vai ser dito: pensemos numa quadra de versos heptassílabos com acentos na terceira e sétima sílabas, cujo primeiro verso rima com o terceiro e o segundo com o quarto. Nesse caso, um dos parâmetros rítmicos já está definido e ao final do primeiro verso já sabemos qual será o som final do terceiro etc. Haverá, provavelmente, uma semântica nesses versos, mas ela terá que se

---

<sup>63</sup> BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p. 125

submeter a questões anteriores<sup>64</sup> - mas é um processo de mão dupla, em outros momentos a semântica pode submeter alguns parâmetros do poema.

Na fala também há organização sonora, mas é mais simples. Projeta-se mais nas relações acentuais, que dependem sobretudo de duração, como vimos no capítulo anterior, e da entoação. A relação acentual é fundamental para que uma palavra seja compreendida como diferente de outra palavra, para que possam informar coisas diferentes. A clareza que a fala cotidiana exige é facilmente justificada<sup>65</sup>:

“Para que uma língua cumpra seus fins, é necessário que os membros de uma comunidade, que compartilham as mesmas experiências coletivas, se coloquem previamente de acordo quanto ao sentido que vão atribuir às partes da corrente sonora que emitem e ouvem.”

Esses conjuntos fônicos são signos e a eles são atribuídos significados, se ele não é compreendido, o significado não é atualizado.

E no tocante à entoação<sup>66</sup>,

“está codificada nas línguas indo-européias para indicar sobretudo a modalidade funcional-semântica da frase. Através dela se expressa o sentimento íntimo do falante, seus estados de ânimo, a raiva, o desprezo, a ironia, o espanto (...)”

Os objetivos de clareza da fala cotidiana, podem ser subvertidos num poema. Jogos de palavra, palavras de duplo sentido, combinações frasais incomuns e inesperadas são alguns artifícios utilizados tradicionalmente por poetas.

Esclarecendo um ponto que pode parecer controverso com outras afirmativas do trabalho: a fala cotidiana também possui organização, como foi dito, mas isso se dá em menor grau; recorrências a modelos rítmico-melódicos por exemplo, são mais comuns em poemas do que num bate papo.

---

<sup>64</sup> O poeta pode perfeitamente utilizar-se dessas obrigações para “jogar”. Os famosos versos da *Canção do Exílio* são um exemplo: “Minha terra tem palmeiras / Onde canta o sabiá / As aves que aqui gorjeiam / Não gorjeiam como lá”. Gonçalves Dias se aproveita da previsibilidade gerada pelo metro (sete sílabas com acentos nas terceira e sétima sílabas) para, com o deslocamento do acento em “As aves que aqui gorjeiam”, reforçar o deslocamento do Eu do poema que está exilado de sua terra.

<sup>65</sup> LOPES, Edward. *Fundamentos da lingüística contemporânea*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1977. p. 41

<sup>66</sup> LOPES, Edward. *Op. Cit.* p. 121.

A outra questão sobre a escrita é a da utilização de récitas para as análises. No momento de preparação deste trabalho foi posto em questão quem faria as leituras dos poemas a serem analisados. A princípio havia a idéia de utilizar cinco leituras de cada poema para posteriormente ser realizada uma análise de todas elas com a finalidade de extrair uma “média” nas durações e alturas. Fomos dissuadidos dessa proposta: cada análise envolveria questões próprias que seriam levantadas em função das peculiaridades de cada locução. Foi considerado prudente, portanto, que fosse utilizada apenas uma leitura e para tanto a leitura do próprio autor seria a mais conveniente. Ao menos ela ofereceria uma padronização simples e plausível das amostras.

Não significa uma defesa de que só é possível haver uma leitura correta do poema e que essa leitura seria a do próprio autor. Mas apenas a suposição de que quem realizou o poema é possivelmente conhecedor de certos artifícios musicais que a obra contém, podendo relevar/revelá-los<sup>67</sup>.

Todos os poemas utilizados no *corpus* foram publicados primeiramente em livro e só posteriormente foram capturados em récita. As gravações das declamações geralmente tinham por objetivo a divulgação 'oficial' da leitura realizada pelo próprio poeta, como são os casos de Antônio Cícero<sup>68</sup> e Haroldo de Campos<sup>69</sup>, ou no caso de Manuel Bandeira<sup>70</sup> que gravou récitas por solicitação de um amigo e recentemente foram lançadas encartadas em livro.

Isso nos leva ao ponto principal da segunda questão sobre as récitas: por que utilizar récita de um poema que foi publicado em livro? Já não é uma poesia para se ler silenciosamente, se este hábito está estabelecido?

Na *Arte Poética* Verlaine declara: “De la musique avant toute chose”. O poeta elege a musicalidade como a maior característica de um poema, atribuindo desdenhosamente aos outros parâmetros textuais, ou aos textos que não depositam na musicalidade seu objetivo, o título de literatura. Ora, música é uma realidade sonora, precisa soar para de fato existir.

---

<sup>67</sup> Ou não. Como veremos no próximo capítulo, na análise de *Circuladô de Fulô*, a “leitura” que Caetano Veloso faz do poema nos pareceu mais reveladora do que a do autor Haroldo de Campos.

<sup>68</sup> CÍCERO, Antônio. *Antonio Cícero por Antonio Cícero*, coleção poesia falada, Luz das Cidades, Rio de Janeiro, 1997.

<sup>69</sup> CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004. Esse livro traz CD encartado com 16 declamações de prosas poéticas.

<sup>70</sup> BANDEIRA, Manuel. *50 poemas escolhidos pelo autor*. Cosacnaify, São Paulo, 2005. O livro traz CD encartado contendo 29 declamações do autor.

Como afirmado acima, o poema prepara “musicalmente” o texto. Isso nos leva a duas afirmações de Zumthor, provavelmente mais refletidas para a poesia medieval e a introdução da escrita naquele fazer poético, mas que servem também aqui. Diz ele que “uma forma qualquer de oralidade precede a escritura ou então é por ela intencionalmente preparada, dentro do objetivo performático”<sup>71</sup>. Essa segunda opção, acolhe a situação dos poemas que serão analisados no próximo capítulo.

A poesia lida atualmente é aquela publicada em livros e a teoria poética de hoje é formulada basicamente para analisá-la. O interessante para se notar é que essa teoria não desdenha de modo algum os aspectos sonoros dessa poesia. Se pegarmos, por exemplo, a publicação *Versificação Portuguesa*, de Said Ali<sup>72</sup>, o índice dos assuntos serão todos, ou quase todos, tangentes à musicalidade do verso. Ou se pegarmos o famoso ensaio de Edgar Allan Poe<sup>73</sup> sobre seu próprio poema, *O Corvo*, veremos a sua preocupação com a sonoridade do poema sobretudo do refrão. Embora “tratados” de versificação não tenham a mesma notoriedade de outrora, livros mais recentes como o já citado aqui *O ser e o tempo da poesia*, ou mesmo publicações com propósitos diversos, como *Poesia e música*<sup>74</sup>, ou a revista *Teresa*<sup>75</sup>, perceberemos que sempre trazem à tona aspectos sonoros dos poemas.

É sabido que alguns dos artifícios musicais do texto foram desenvolvidos em função da falta de um meio adequado para registrá-los e as recorrências rítmico-melódicas favoreciam o processo mnemônico. Mas mesmo com a evolução da escrita os poetas mantiveram a prática de composição utilizando assonâncias, rimas, jogos rítmicos, metro etc.

Manuel Bandeira disse que ao compor seu poema *Evocação do Recife* usou as duas formas possíveis para nomear o rio que corta a cidade: “*Capiberibe-Capibaribe*”. Segundo o

---

<sup>71</sup> ZUMTHOR. Paul. *Op. cit.* p. 109. Performático no nosso caso, trata-se apenas da gravação de uma leitura que exclui o momento de performance, já que não é ao vivo e podendo, inclusive, lançar mão de edição. Deve, em resumo, assemelhar-se muito pouco com as daquela época em que havia, segundo o autor em questão, recitadores profissionais e leitores muito mais afinados esta oralidade, mesmo porque, a maioria nem sequer sabia ler, precisando basear a recepção na escuta. Certamente a performance seria um fator fundamental no estudo da poética, mesmo nos dias atuais, e sobretudo no da canção popular. Os objetivos deste trabalho não contemplaram esse aspecto, mas na busca de compreender melhor a complexidade do fenômeno da canção popular, futuramente será necessário destinar mais atenção a esse veio de análise.

<sup>72</sup> ALI, M. Said. *Versificação portuguesa*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949.

<sup>73</sup> POE, E. Allan. *Filosofia da composição*. In Poemas e ensaios, Rio de Janeiro: Globo, 1985.

<sup>74</sup> DAGHLIAN, Carlos (Org.). *Poesia e Música*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.

<sup>75</sup> *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira / área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – n. 4/5 (2003). São paulo: Ed 34, 2003.

poeta, a segunda forma parece ter um bemol no "Capibaribe"<sup>76</sup>. Em uma leitura silenciosa do poema, percebe-se a diferença da forma e algumas questões podem ser levantadas, mas a "bemolização" é descrição de um efeito sonoro e só pode ser percebida pelo ouvido.

Enfim, há uma dedicação estética muito grande na escrita que depende da récita para vir à tona; em função dessas evidências é que acreditamos na legitimidade e necessidade de enunciação do poema.

No que tange à música, no curso do estudo surgiram alguns certames sobre sua execução e escrita que podem ser resumidos no questionamento de uma metodologia adotada, sem a qual teríamos grandes obstáculos para realizar as análises das canções: por que notar em partitura uma música que não tem no seu *modus operandi* o uso de escrita musical?

Pois bem, da mesma forma que a escrita da linguagem oral não apreende completamente o fenômeno sonoro da fala, a música também, apesar de ter desenvolvido uma escrita bastante arrojada e em constante atualização, ainda não é suficiente para dar conta de toda a realização sonora de uma peça – basta o simples exemplo de que uma mesma peça regida por maestros diferentes apresenta diferenças perceptíveis. Isso pode ocorrer, sobretudo por dois motivos: primeiro porque a interpretação de determinado código pode variar de acordo com o maestro; e também porque há coisas que simplesmente podem não estar escritas e isso dependerá da decisão do regente. Um exemplo muito claro pode ser o seguinte: numa peça está escrito que determinado trecho deve ser executado em "fortíssimo" e um outro em "ralentando", mas a medida de fortíssimo e de ralentando vai depender do que o maestro julga ser essas instruções para aquela obra. Essas considerações dizem respeito, sobretudo, à música erudita, que é, via de regra, composta sobre o suporte da escrita, e a partir da escrita é que é executada.

Na música popular, no entanto, o uso da notação em partitura não é muito comum<sup>77</sup>, mas apesar disso, a metodologia do nosso trabalho inclui a transcrição de melodias do cancioneiro

---

<sup>76</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

<sup>77</sup> Mais comum que isso é a gravação, que apreende com muito mais precisão o fenômeno sonoro e, atualmente, no caso atual da difusão de DVDs, apreende inclusive parte da performance visual.



“popular” com o objetivo de analisá-las. A partir dessas transcrições surgem problemas do tipo: há notas que possuem uma certa "desafinação" e por isso não encontram equivalentes na partitura de escala temperada e a escrita "traí" a realidade sonora neste ponto. Uma das possibilidades implicadas nesse processo é que, talvez em função da produção de música popular geralmente não ser realizada a partir da partitura, não há a necessidade de ser fiel a uma determinada nota, mesmo porque tal nota não está determinada. E é comum também que intérpretes de música popular não tenham conhecimento teórico-musical, o que inviabiliza o uso de partitura.

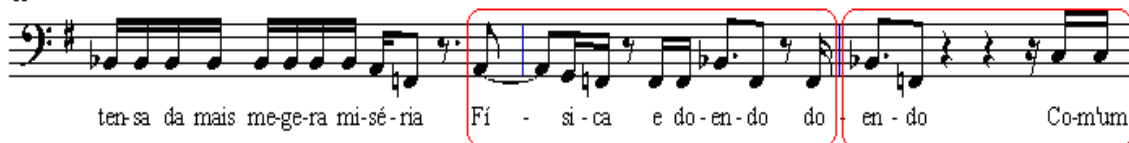
A transcrição de *Circuladô de fulô* apresentou uma série de dificuldades: não fica muito claro o que é tempo e o que é contratempo na canção, a ponto de dar a impressão de que Caetano Veloso propositadamente quis dar uma sensação de dubiedade, havendo duas opções de pulso.

Mas o mais complexo para a transcrição foi mesmo a forma como a melodia é cantada. Em muitos momentos, o cancionista opta por 'encaixar' os acentos do texto sobre os acentos dos compassos e as sílabas átonas, não só as átonas das palavras, mas as menos salientes na frase, são cantadas entre um acento e outro. Isso gerou situações nas quais as sílabas a serem encaixadas entre um acento e outro eram muitas, e em outras situações eram poucas. E é preciso lembrar que esse jogo de encaixar sílabas ainda deve preservar a prosódia e semântica do texto. Assim temos frases como:

The image shows two lines of musical notation in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first line starts at measure 8 and ends at measure 10. The second line starts at measure 10 and continues. Red boxes highlight specific phrases in the lyrics: "So an - do co-m'um sha - mi - sen" and "ra-me ten-so'um ca-bo'e'u-ma la-ta ve-lha num fim de fes-ta".

8  
da So an - do co-m'um sha - mi - sen E fei-to'a-pe-nas c'um a -  
10  
ra-me ten-so'um ca-bo'e'u-ma la-ta ve-lha num fim de fes-ta fei-ra no pi-no do sol a pi -

Ou então:



Onde na primeira situação há 14 sílabas poéticas no primeiro compasso destacado e 16 no segundo, e na segunda situação, há 8 sílabas em um compasso (considerando que a primeira delas é continuação da síncope iniciada no compasso anterior) e 4 no outro compasso.

Em situações semelhantes a esse segundo caso, é razoavelmente fácil de se transcrever para a partitura porque as notas ficam mais longas, e por isso mesmo, mais bem definidas em duração e melodia; mas no primeiro caso, o canto se assemelha a uma fala acelerada, no sentido de ser dificilmente definidas suas exatas durações e alturas, ritmo e melodia.

Na verdade, melodicamente ainda é relativamente fácil, apesar de haver notas que não pertençam à escala com o temperamento que utilizamos (problema já citado), mas o ritmo tem nuances que apresentam enormes dificuldades para serem transcritas. Essas nuances podem ser semelhantes àsquelas que existem também na fala e que não são notadas pelas palavras; os sotaques que dependem mais do enunciador do que do enunciado.

Ocorre que no canto da frase do primeiro exemplo acima, há um “esforço” em enunciar no mesmo bloco fônico todas as 16 sílabas, isso gera um efeito parecido com uma fala acelerada onde, perceptivelmente, há diferenças rítmicas entre as sílabas, mas a notação musical não dá conta de registrá-las por completo, a menos que se tenha uma dedicação acima da disposição de qualquer copista ou compositor. Poderíamos comparar essa dificuldade da seguinte maneira: uma frase qualquer poderá ser lida diferentemente de acordo com quantos enunciadores diferentes houver para tal frase; as diferenças de leituras serão ainda maiores quanto mais distinta for a extração cultural dos locutores (considerando aí as diferenças de sotaques, por exemplo); mas, com uma transcrição utilizando o alfabeto fonético é possível apreender particularidades que o locutor deixaria falar pela sua cultura e não pela do produtor de tal frase. Por exemplo, se o texto *Circuladô de Fulô* fosse lido por alguém com sotaque onde os “s” fossem fricativos, eles seriam diferentes da leitura realizada por Haroldo de Campos, problema potencialmente resolvido por uma escrita fonética – o que geraria, no entanto, um trabalho a que estão dispostos a enfrentar

somente os lingüistas, e mesmo assim para fins de estudo, não para o uso corriqueiro do dia-a-dia.

Da mesma forma, só com um esforço desse nível, transposto ao mundo musical, seria possível descrever com exatidão as diferenças rítmicas em algumas frases da canção *Circuladô de Fulô*. Claro que há uma relação ‘macro’ mantida na notação, onde a relação entre uma semínima e uma colcheia permanece. Mas estamos alertando para os casos em que as frases musicais são compostas de 16 colcheias, por exemplo. Essas colcheias não são de mesma duração. Algumas são ligeiramente maiores que outras. Esse fato, entretanto, não é uma novidade dessa canção em específico. Entre os músicos é sabido que se há duas notas iguais, duas semínimas por exemplo, uma seguida da outra, uma sendo acentuada e a outra não, aquela sobre a qual recai o acento terá maior duração.

O fato de o canto dessa canção ser de difícil apreensão para a partitura, não só em *Circuladô* mas em outras canções do *corpus*, talvez possa ser explicado em função de que na música erudita a partitura, comumente, antecede a realização da obra; ou melhor, a obra tem como primeiro meio de publicação não a execução mas a escritura, na qual o compositor opta por aceitar ou transgredir regras de harmonia, ritmo e melodia, escreve todas as realizações que deseja e cabe aos instrumentistas e maestros seguirem ao máximo aquela escrita, que sabemos que não corresponde à obra que o compositor deseja, mas é a forma mais próxima de tentar apreendê-la. Mas só isso já seria um enorme objeto de estudo.

O meio técnico certamente exerce essa influência da mesma maneira que a escrita da fala: escrevemos com as palavras e frases que o dicionário e a gramática permitem – as corrompemos vez ou outra. Talvez em função de alguns processos distintos de composição, ocorram especificidades resultantes da técnica<sup>78</sup>. Uma dessas diferenças aparece na precisão de execução da melodia. O cantor erudito estuda para executar, o mais fielmente possível, as notas que estão escritas. Se a execução musical não seguir ao máximo a partitura ela pode ser acusada de infiel e ser depreciada por críticos etc. Sabemos também, que há obras em que houve necessidades, e hoje em dia com a música contemporânea essa necessidade é ainda maior, de alterações na maneira de se notar, assim como criação de outras maneiras para se chegar ao que deseja. Um

---

<sup>78</sup> E lembrando, obviamente, de Walter Benjamin, devemos considerar não apenas a técnica, mas também o equipamento técnico sobre o qual ela se estabelece e os meios de reprodutibilidade da obra.

exemplo disso, já citado anteriormente, é o “Pierrot Lunaire” de Schoenberg, no qual desejava que o intérprete cantor lançasse mão do “sprechgesang”, ou canto falado; para tanto, o compositor escreve alguns indicativos rítmicos e melódicos para a parte<sup>79</sup> do canto e prefacia a partitura com algumas notas sobre a maneira correta de como o cantor deve atacar e abandonar as sílabas para conseguir o que ele desejava.

No cancionero popular a obra nasce, muitas vezes, junto com a execução; o compositor utiliza-se de algum instrumento para compor uma base harmônica, rítmica e melódica e “anota a letra” apenas<sup>80</sup>. Para o processo de gravação são definidos os instrumentos que comporão o arranjo, para os quais serão contratados músicos que receberão orientações prévias e criarão sobre aquela “base”. Claro que esse processo não é o único – pode haver músicos que notam tudo em partitura, ou outra maneira qualquer, mas sem dúvida essa é uma maneira bastante recorrente. Além do mais, tomando pela duração das músicas, pela gama de instrumentos que compõem o arranjo e pela divisão de “tarefas” (sobretudo a memorização do que será executado), a necessidade de notação musical na canção popular é, de fato, menor do que na música erudita.

Por todos esses motivos, portanto, pode parecer paradoxal escrever a música popular. Mas não... Na verdade, a escrita é um instrumento essencial, não apenas para composição, como sustentado, mas também de apreensão. E o fato de ter uma relação menos estreita com a música popular do que com a música erudita, não a inutiliza para muitos fins. E dentre as funcionalidades da partitura, a mais especial para nós é a possibilidade de aproximar do campo visual o que é captado pelos ouvidos. E não é demais dizer que uma coisa é a atividade criativa e performática, que pode prescindir de uma escrita letrada ou musical, e outra é proceder ao estudo sistemático dessas criações e performances, o que impõe a necessidade de procedimentos analíticos como os da escrita musical, fonética ou do processamento sonoro.

Representar, mesmo que imprecisamente, o som no papel torna mais fácil apontá-lo, pois sua relação temporal é alterada; é uma forma de tornar duradouro aquilo que é efêmero; e mais fácil, embora não seja o caso deste trabalho, apontar as camadas sonoras, muitas vezes de difícil percepção para a audição pura.

---

<sup>79</sup> Parte é a partitura individual de cada instrumento.

<sup>80</sup> Não de forma muito pontual, mas Luiz Tatit, no capítulo d’*O concionista*, *Dicção de Cancionista*, trata da técnica de composição de canção popular. TATIT, Luiz. *O concionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 11-20.

E um último argumento em favor da transcrição melódica: música popular ou erudita: por mais que guardem suas especificidades, não são práticas artísticas tão distantes como pôde parecer nessa argumentação. O lugar, bem como a existência, da fronteira entre elas é totalmente questionável. Mas, mesmo considerando que essa distinção exista, não podemos negar que a música popular moderna utilize inúmeros recursos provenientes, ou transmitidos, pela prática erudita. Isso ocorre com os aspectos mais fundamentais da canção: subdivisão rítmica; escala temperada; harmonia tonal; e “forma canção”. Os dois primeiros guardam relação direta com a viabilidade da escrita e mesmo que ocorram aqueles poréns em relação a certa “desafinação” de algumas notas ou da dificuldade de captar a exata duração de outras, essa melodia habitualmente estará “sob a sombra” daquelas 12 notas da escala temperada – sobretudo em função dos instrumentos temperados que tradicionalmente acompanham as canções –, e o ritmo baseado naquela subdivisão tradicional, em função do pulso – característica estruturante da canção popular.

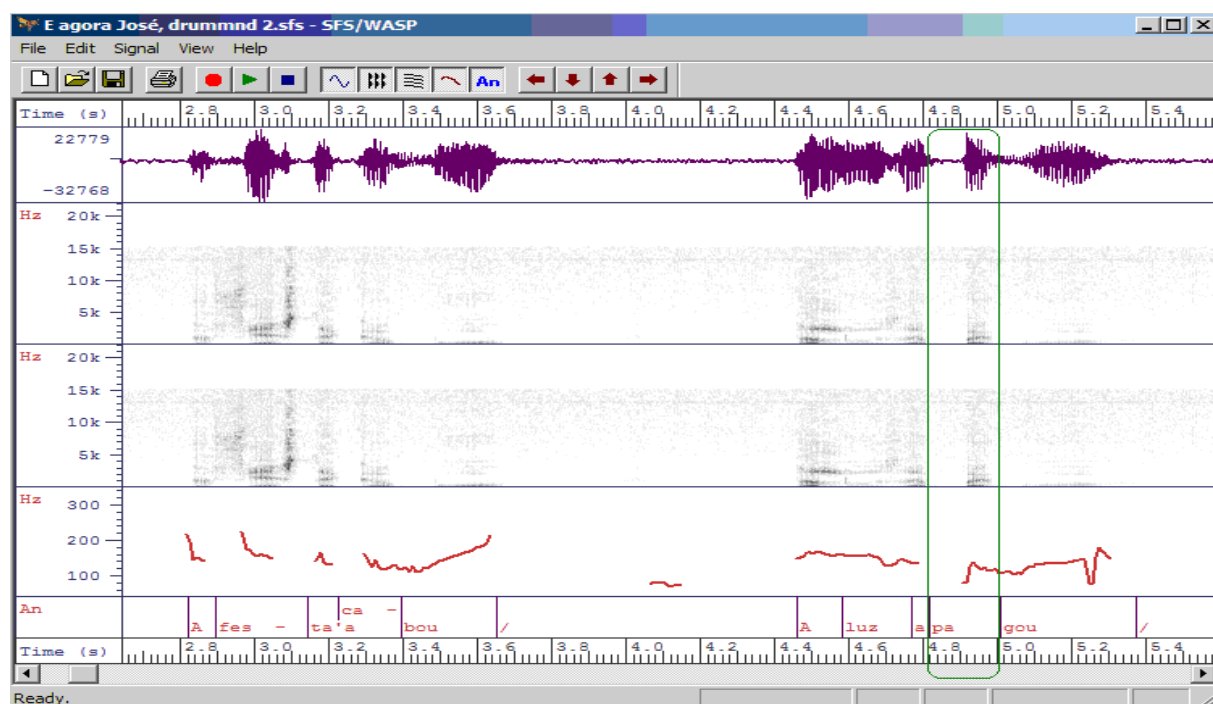
Por fim, assim como a escrita da fala não a representa em toda a sua complexidade, mas dá cabo de boa parte dele... transcrição é limitada, mas é legítima e essencial. O objetivo é o de facilitar o debate trazendo o máximo de realidade sonora para o mais próximo possível do campo visual. Para a canção a partitura; e para a voz as palavras e os gráficos.

### 3 ANÁLISES DE RITMO E MELODIA EM POEMAS LIDOS E MUSICALIZADOS

A este capítulo compete a realização da proposta de analisar o ritmo e a melodia de alguns poemas evocados pela fala e pelo canto. O que ocorre com as durações, acentos e alturas dos poemas na voz de récita e na voz da musicalização? A inteligibilidade do texto, apoiada na prosódia, é mantida no canto? Essas são algumas das perguntas que evocamos para exame.

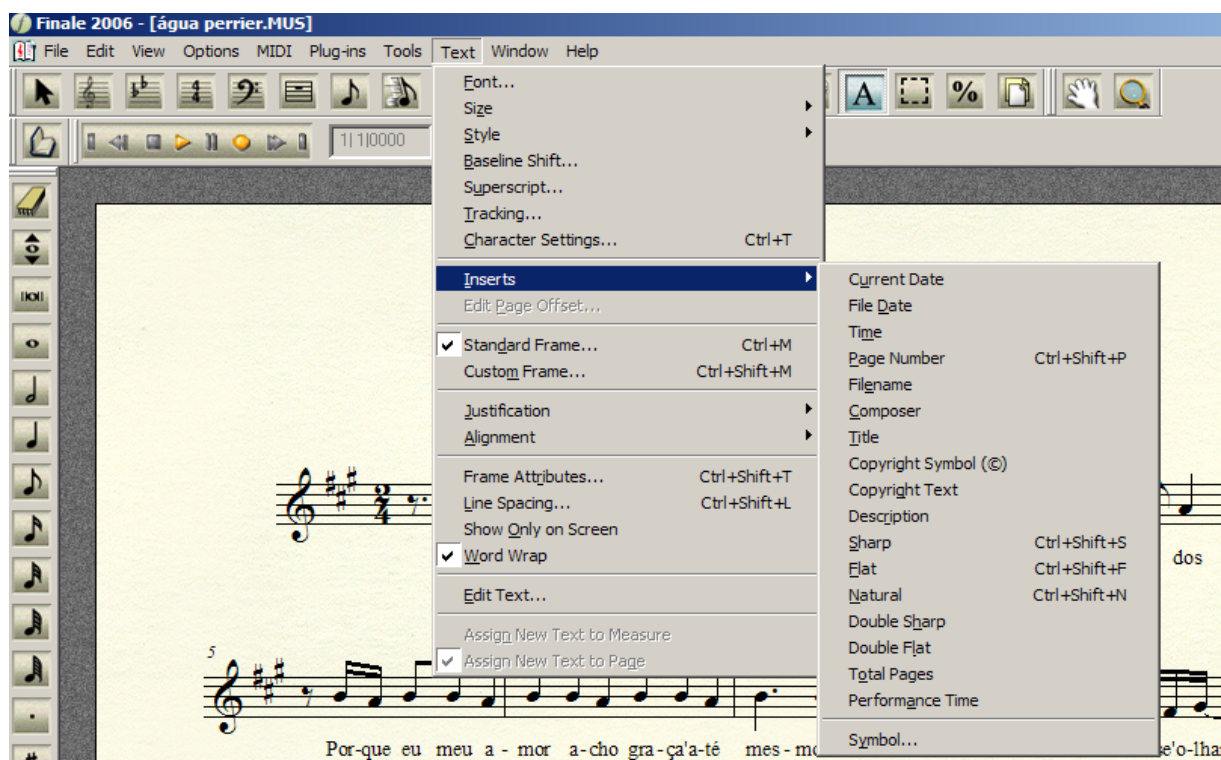
Para realizar o processo de comparação entre a voz falada e a voz cantada, recorreremos a dois *softwares*, além do redator de texto, que nos permitissem tornar o sonoro visual, perdendo o mínimo possível de informações: *SFS/WASP* e *FINALE*.

O *SFS/WASP* é um programa desenvolvido pelo *Department of Phonetics and Linguistics* da *Mark Huckvale University College London*, utilizamos a versão 1.3, de 2004. Esse programa foi utilizado para análise das récitas. O que ele faz é imprimir, em um gráfico, informações sobre a voz reproduzida através do próprio *software*: desenho de onda; análise espectrográfica; curva de frequência fundamental que, com base na barra lateral vertical que indica a frequência e da barra inferior horizontal que indica duração, aponta com razoável precisão a melodia que a voz desenha; e redator de texto que permite sincronizar o texto falado abaixo de tais informações.



Nos gráficos reproduzidos na dissertação mantivemos apenas as informações referentes à curva melódica – desenho, duração e frequência – e o texto evocado na récita. Os espectros e ondas não aparecem mas foram utilizados para auxiliar no processo de “escansão” dos versos. A medição das sílabas, portanto, era ponderada pelas três informações: harmônicos, frequência fundamental e onda. Vez por outra, o traçado melódico exposto pelo programa é interrompido, o que acontece em função de pausa na projeção sonora ou por conta de fechamento da passagem do ar por parte de consoantes ditas oclusivas – p, b, t, d, k, g – ou ainda devido a impossibilidade do programa em definir a frequência fundamental de consoantes fricativas, como x, z, f, v, ç dentre outras. Daí a importância da utilização de todos os parâmetros expressos. O caso acima, por exemplo, na sílaba “A luz apagou”, percebemos que há interrupção da curva de frequência seguida do retorno das informações dos parâmetros. Conjugado com a audição identificamos o início da oclusão do som com o início da sílaba “apagou”, por causa da oclusão gerada pela consoante “p”. Para efeitos de comentários sobre frequência, consideramos sempre as alturas das vogais. Na medida do necessário, faremos outras ressalvas ao longo do texto.

O outro programa, *Finale*, é utilizado por compositores e copistas para editar partituras. É um programa que tem por finalidade transpor para meio digital o que se escreve ou poderia ter sido escrito à mão, porém o meio digital oferece algumas vantagens como a uniformização do tamanho das “figuras” musicais na pauta. As versões mais recentes trazem cada vez mais opcionais, como “previsualizar” com execução em *midi* o que está escrito. A empresa que o desenvolveu é a americana *Makemusic Inc.*, e a versão utilizada por nos é a versão 2006.r3.



Os procedimentos adotados para realizar as averiguações foram simples. O primeiro passo era a escansão<sup>81</sup> das sílabas das récitas no programa *WASP* seguida da identificação da tessitura utilizada, destacando os pontos mais altos e mais baixos, observando se havia alguma “excentricidade”, por exemplo trecho escrito como sendo constituído por dois versos e elidido em apenas um pelo próprio autor, ou, questão mais referente à gravação, captação de ruídos ou outras interferências sonoras que não fossem a voz mas que apareciam no gráfico.

Seguia a transcrição das melodias para o programa *FINALE*, para a qual utilizamos instrumento temperado como suporte, teclado ou violão. Dados referentes à tessitura, pontos altos e baixos, extensão, assim como o fazíamos na récita, eram apontados. O objetivo era o de iniciar a comparação entre os dois usos da voz. Claro que não se pode tomar de forma absoluta essa experiência, visto que cada leitor pode alterar profundamente a estrutura rítmico-melódica em outra récita do poema, da mesma forma que se o compositor da canção fosse outro,

<sup>81</sup> A identificação de sílabas que realizamos é muito semelhante àquela realizada em versos de poesia, diferencia-se porque consideramos também as sílabas de finais de verso, mesmo que estejam após a tônica e por isso utilizamos o termo escansão, mesmo sabendo que ele serve mais exatamente à silabação métrica de verso e não de uma frase qualquer.



necessariamente haveria outra melodia. Ao mesmo tempo, quatro análises pode ser um número suficiente para permitir alguns apontamentos.

A seleção dos poemas do *corpus*, como dito na introdução, preferiu execuções de cunho autoral, de modo que o problema ressaltado acima de que cada leitor pode imprimir características distintas, seja amenizado em função de uma escolha não única, mas emblemática. Os poemas/canções são: “Maresia”, “Circuladô de Fulô”, “Rondó do Capitão” e “Água Perrier”.

Vamos às análises.

### 3.1 MAREZIA

Dos poemas a serem analisados, esse é o único que não é cantado pelo próprio autor da música. Poema de autoria de Antônio Cícero, e por ele mesmo recitado, foi musicalizado por Paulo Machado, mas a interpretação que serviu à transcrição da melodia para a partitura é de Adriana Calcanhoto. Não é possível saber como isso pode interferir no resultado das análises, mas, na medida do possível, as análises estarão o mais próximo possível dessas relações autorais.

O poema na canção não foi alterado significativamente em seu conteúdo. Às vezes alguns compositores alteram algumas características do poema para facilitar a musicalização. Um exemplo disso é a canção “Motivo” de Fagner<sup>82</sup>, quando transformou a frase “Sei que canto... e a canção é tudo” em “Eu sei que canto... e a canção é tudo”, para que o Eu permitisse que a construção da frase musical pudesse seguir a lógica das frases anteriores.

Após todo o poema ser cantado, uma pequena mudança é introduzida: uma parte da última estrofe é repetida com variação no texto.

*“... nem juntaria dinheiro / um amor em cada porto / ah, se eu fosse um marinheiro”*

e canta novamente

*“não pensaria em dinheiro / um amor em cada porto / ah, se eu fosse um marinheiro”.*

O poema é cantado duas vezes sem alterações entre elas. Será apresentada, portanto, a transcrição feita com a audição da primeira execução.

Se considerarmos a primeira execução do texto na canção, veremos que ele se estende 32 segundos em relação à execução da récita. A princípio afirmaríamos que por esse dado se observa o uso “exagerado” do ritmo pela canção. Mas em função de ser igualmente viável considerar que outro recitador pudesse atingir margens parecidas de distensão de tempo parecida, não atribuiremos isso ao processo de musicalização.

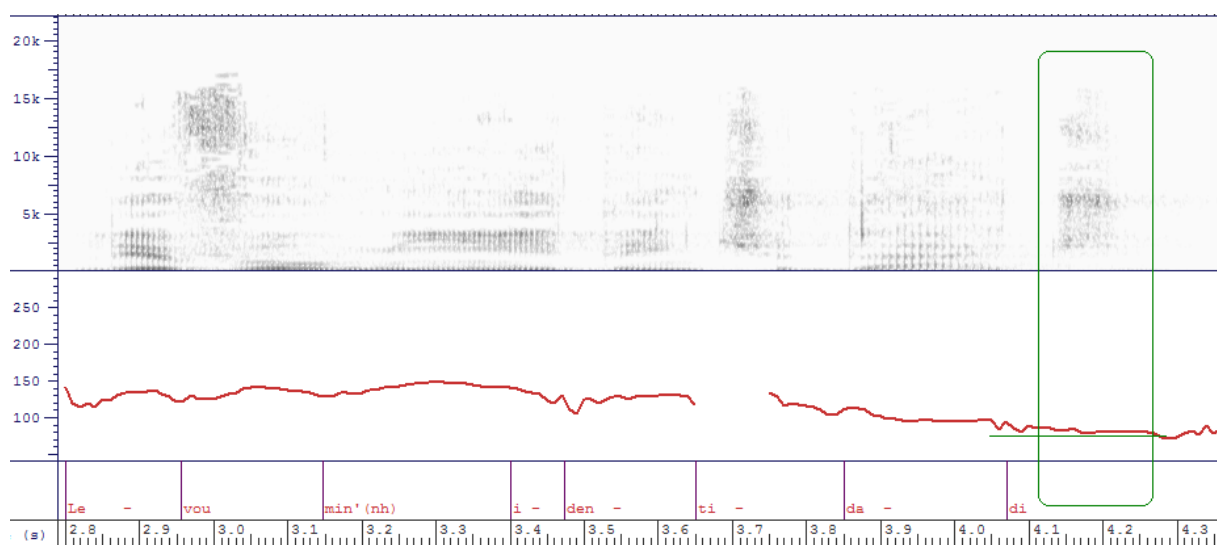
---

<sup>82</sup> FAGNER, Raimundo. *Eu canto*. faixa 6. Lançamento em LP 1978, relançamento CD 1993. Música de Fagner sobre poema de Cecília Meireles. Fagner musicalizou também Canteiros da mesma autora.

E em relação à melodia, esses exageros certamente não ocorrem. Não que na música não haja grandes variações de frequência. Na verdade na música é muito fácil de definir essa variação, que vai de uma nota lá# 233.1Hz<sup>83</sup> até à nota lá# 466.2Hz, ou seja, exatamente uma oitava<sup>84</sup>.

A questão é que, na récita, para uma enorme surpresa, a variação foi maior do que na canção: a menor frequência na fala de Antônio Cícero foi de 75 Hz e a mais alta de 232 Hz. Isso equivale a uma variação maior que uma oitava. Se 232Hz é a nota mais alta, 116Hz é a mesma nota uma oitava abaixo, e a récita atinge frequências inferiores a esta.

Frequências baixas como esta não são comuns, mas aparecem em finais de frase. 75Hz é a mais baixa da récita e assoma numa dessas situações. É preciso levar em conta que a projeção também é de baixa intensidade, inclusive porque ela ocorre em uma sílaba pós-tônica: “Levou minha identidade”. Para certificar a existência de uma nota/sílaba em som tão grave para a fala e pouco intenso, recorreremos à faixa de harmônicos<sup>85</sup> que o programa *WASP* produz:



<sup>83</sup> A frequência é medida em Hertz, cujo símbolo é Hz.

<sup>84</sup> Uma oitava significa que uma frequência dobrou. Quando se tem uma nota na frequência de 55hz, tal nota se repetirá uma oitava acima, mais aguda, na frequência 110hz, depois 220hz, 440hz e assim por diante, numa escala logarítmica. Quando se faz, portanto, a comparação entre as variações na fala e no canto, é preciso levar em conta as faixas de frequências nas quais elas ocorrem.

<sup>85</sup> Os harmônicos são frequências paralelas a uma frequência fundamental, que agem reforçando-as e modelando o timbre. Essencial notar que esse gráfico ajuda a definir alturas de sons que possuem “frequência fundamental”, ou seja, vogais e algumas consoantes como m e n.

O retângulo mostra os harmônicos e a curva de frequência que tange 75Hz, a linha horizontal sob a curva aponta esta frequência, na pronúncia da última sílaba da palavra “Identidade”. Esse artifício de observação de harmônicos do programa foi utilizado durante todo o processo de análise, mas os gráficos apresentados trarão apenas a curva de frequência e as barras lateral e inferior especificando duração e frequência, que é o que nos convém diretamente.



O verso exposto no gráfico acima é revelador. Começa em 232hz e termina em cerca de 90hz, isso corresponderia, aproximadamente, a sair da nota Lá#3 e chegar à nota Fa#2! Só neste verso, uma tessitura maior do que a utilizada em toda a canção!

Tentando trazer a tessitura usada por Antônio Cícero para a escala temperada<sup>86</sup> utilizada no ocidente tem-se a seguinte tessitura para o poema recitado: a frequência mais aguda, 232Hz, está localizada entre duas notas da escala temperada, o “lá#3 – 233.1Hz” e o “lá3 – 220Hz”, mas visivelmente, muito mais próxima do “lá#3”. Já a nota mais grave do poema recitado, 75Hz, está entre a nota “ré2 – 73.42Hz” e “ré#2 – 77.78Hz”, ou seja, um pouco mais próximo da nota ré2. Assim, a tessitura na fala seria de, aproximadamente, “uma oitava e uma quinta aumentada<sup>87</sup>”, que seria uma quinta aumentada a mais que a tessitura da música.

<sup>86</sup> Escala temperada é a escala de 12 sons utilizada pela música ocidental, que toma por base para afinação a nota “lá 440”, ou “lá 4”, ou mais especificamente, lá de frequência 440hz.

<sup>87</sup> Uma oitava é o intervalo de dó a dó, por exemplo; uma quinta justa é um intervalo de “3 tons e um semi tom”, de dó a sol, ou ré a lá, por exemplo; uma quinta aumentada são 4 tons, ré a lá# no caso descrito.

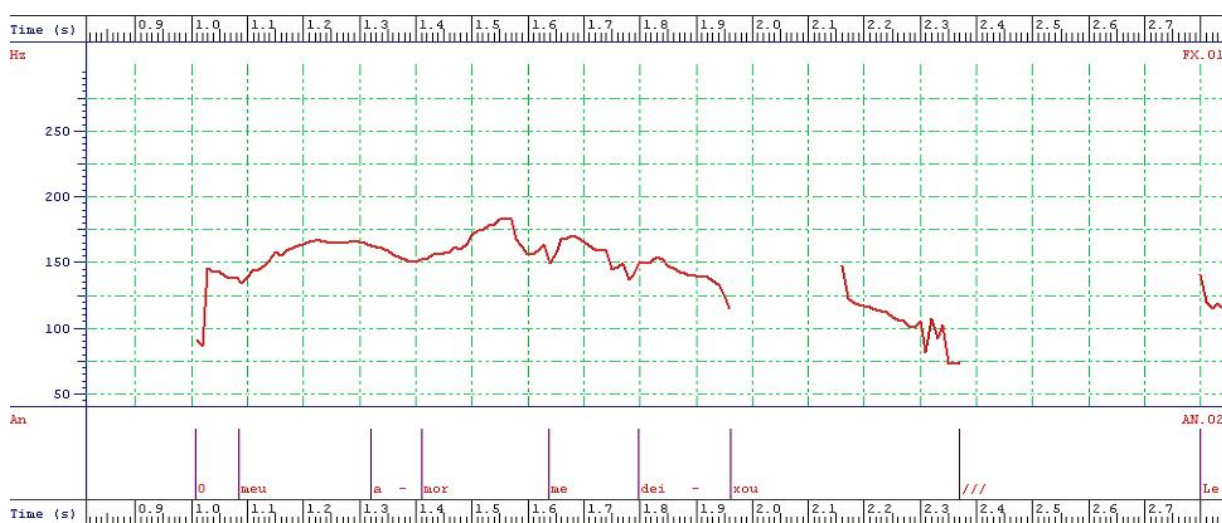
A variação, no entanto, se concentra, durante quase todo o poema, entre 100 e 175 Hz, que seria aproximadamente um intervalo de sétima, entre “sol2 – 98Hz” e “fá3 – 174.6Hz”, quase a tessitura utilizada por toda a canção.

Na canção, a tessitura utilizada é de uma oitava, e a melodia varia freqüentemente entre o “lá# - 233.1Hz” e o “lá# - 466.2Hz”. Interessante notar que a sílaba mais aguda da récita corresponde à nota mais aguda na canção, embora na canção essa nota não ocorra somente para cantar essa sílaba.

Raramente as freqüências de sílabas de palavras interiores ao verso estão abaixo de 100hz. Ao passo que quase todos os finais de versos estão abaixo de 100hz, desenhando uma curva descendente finalizando, muitas vezes, por volta de 75Hz.

Como este é o primeiro poema a ser analisado, parece viável uma visada geral da peça, mesmo que em alguns momentos não exija detalhes, e para os próximos serão expostas no trabalho apenas as partes específicas sobre a qual se deseja traçar comentários, constando em anexo a íntegra das figuras e partituras.

Como foi visto no primeiro capítulo, Gladis Massini-Cagliari demonstra que o principal correlato do acento em português é a duração, mas que também há correlação, em algum momento, com a freqüência. Atente-se então, para as relações de duração e freqüência, os principais responsáveis pela construção da melodia e do ritmo.





Nesse primeiro verso percebe-se a curva melódica da canção seguindo a mesma lógica da linha melódica da fala: descreve um arco onde o meio é mais agudo que o início e o final. Quanto à duração das sílabas, percebe-se o seguinte: como é de se esperar baseado nas demonstrações de Massini-Cagliari, as durações das sílabas acentuadas na récita são maiores que as não acentuadas<sup>88</sup>: “O meu amor me deixou”, onde as sílabas sublinhadas duram mais que as outras, embora essa medição comparativa faça mais sentido em palavras dissílabas ou maiores que dissílabas, já que é uma medida de comparação entre sílabas acentuadas e não acentuadas em uma mesma palavra, assim, na palavra “deixou” podemos fazer essa comparação.

Na canção isso resulta da seguinte maneira: todas as sílabas, exceto “deixou” (nesses casos considere-se a sílaba sublinhada) têm notas de igual duração. “Deixou”, no entanto, é bastante alongada. Soma-se ao fato de ela ser sílaba acentuada, o fato de ela ser final de verso (que, como poderá ser observado ao longo do poema, geralmente tem duração estendida mesmo). Ao passo que deixou tem duração de uma colcheia e duas semínimas pontuadas, as outras notas têm a duração de colcheia.

Interessante destacar que a canção inicia em um contratempo, ou seja, a nota não é atacada na cabeça (tempo forte)<sup>89</sup>, do compasso. Isso porque o verso inicia com uma sílaba átona. No contexto do verso, há a seguinte relação rítmica: xxx/xx/<sup>90</sup>, então “O meu amor me deixou” são fortes. Na canção, o primeiro compasso consta de uma pausa no primeiro tempo; no terceiro tempo (o segundo mais forte do compasso), está a sílaba “amor”, a quarta do poema e acentuada;

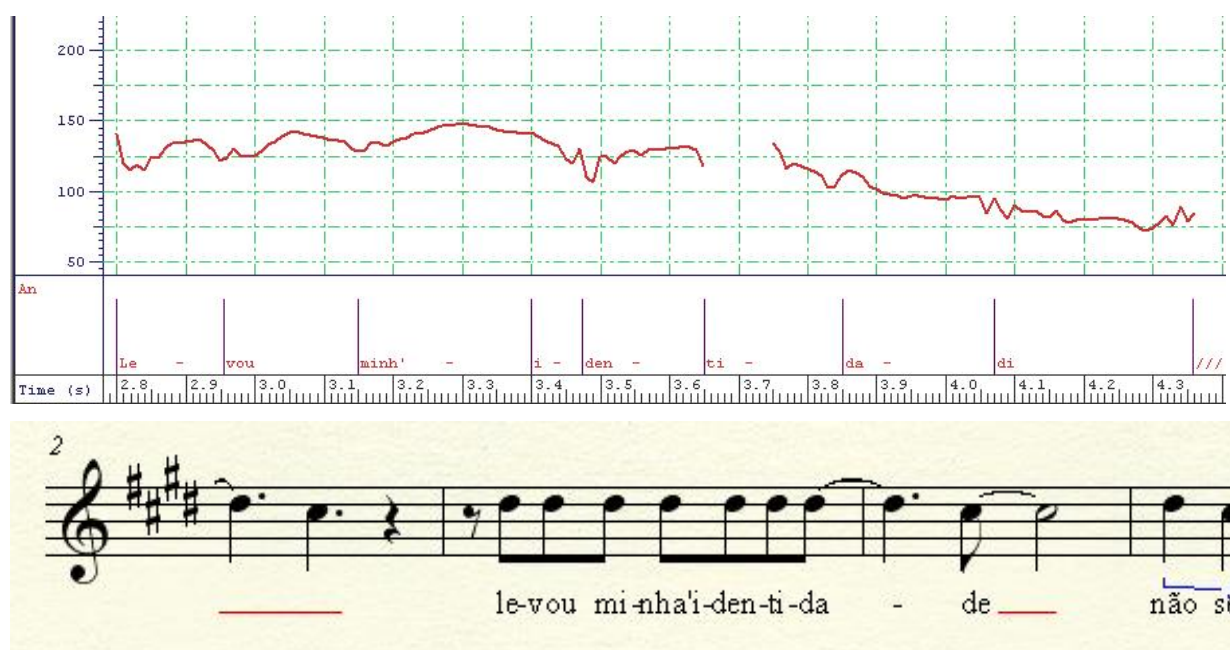
<sup>88</sup> É necessário destacar que a medição das durações das sílabas (que são registradas na parte inferior das figuras com as curvas da fala) consideram vogais e consoantes. Para a medição de alturas a vogal é muito mais significativa e determinante, mas para as durações, as consoantes exercem grande influência. Por exemplo: a palavra como “deixou”, do primeiro verso do poema, 0,409 segundos, dos quais 0,202s, quase metade, são ocupados pela consoante “x”.

<sup>89</sup> Cabeça é onde está o acento do compasso. Num compasso em 4/4 (quatro por quatro), como é o caso desta canção, o primeiro tempo é acentuado, o segundo é átono, o terceiro é semi-acentuado e o quarto é átono.

<sup>90</sup> Onde “x” é sílaba fraca e “/” é sílaba forte.

do terceiro para o quarto tempo tem as sílabas “me deixou”, sílabas fracas em ocorrências fracas; e na segunda metade<sup>91</sup> do quarto tempo do compasso surge a sílaba “deixou”, que perdura pelos três primeiros tempos do compasso seguinte. Ora, mas como “deixou” pode surgir no momento mais fraco do compasso? É porque essa sílaba constitui uma síncope<sup>92</sup> - uma antecipação da nota que se prolonga para o tempo forte posterior.

Se a canção começasse no tempo forte do compasso com a mesma sequência melódico-rítmica, poderiam ocorrer erros prosódicos, já que os acentos poderiam recair sobre as seguintes sílabas: “o meu amor me deixou”. No segundo verso quase se tem um exemplo desse tipo:



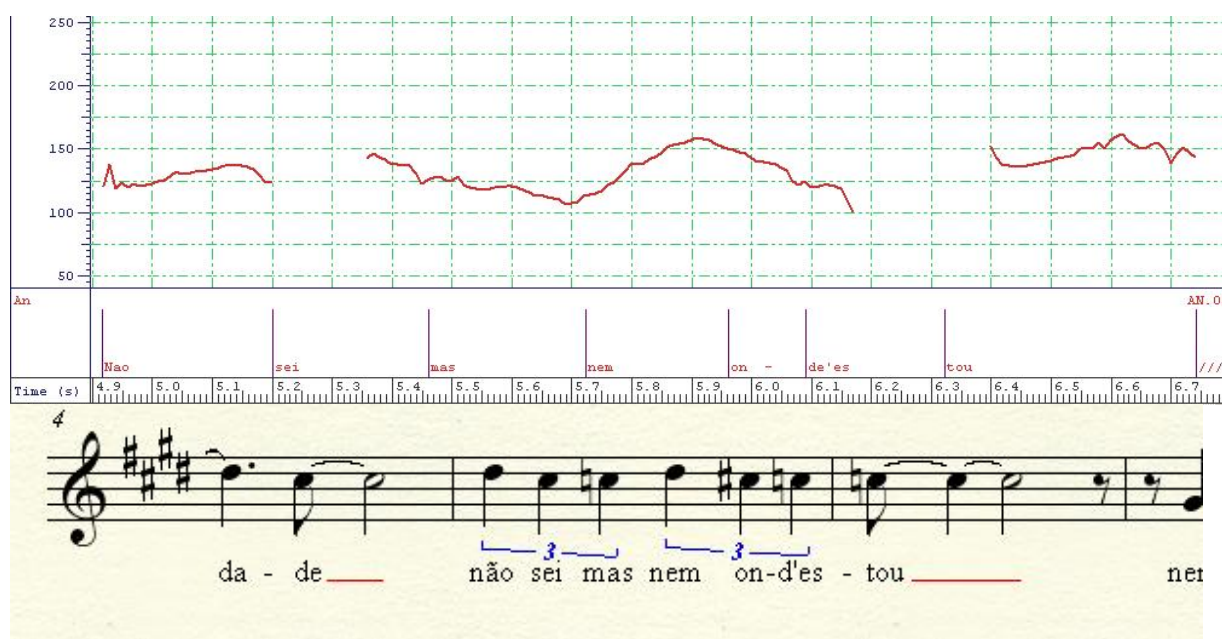
Como se pode ver na linha da fala, a sílaba “minha” (Antônio Cícero pronuncia algo parecido com “min” elidindo-a em seguida com “identidade”) é bastante longa, já na canção ela tem a mesma duração de outras sílabas átonas “le-vou-mi-nh’i-den-ti-”, que são todas colcheias. A situação não chega a caracterizar erro prosódico, mas também não é sentido o acento sobre a sílaba, até porque, ela está num contratempo e a sílaba seguinte, a elisão “minh’i”, recai sobre o tempo semi-forte do compasso – sensação de falta de acento fortalecida pela melodia que permanece a mesma pra todas essas sílabas: a nota ré#, ou seja, na canção não há correlato de

<sup>91</sup> O tempo no compasso pode ser dividido em “cabeça”, ou “tempo forte”, e “contra tempo” que é a segunda metade dele se ele for dividido em dois.

<sup>92</sup> Em MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília, Musimed, 1996. p. 143, há a seguinte definição de síncope: “é um som articulado sobre tempo fraco ou parte fraca do tempo e prolongado até o tempo ou parte forte do tempo”. Para maior aprofundamento sobre a síncope, ver SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. São Paulo, Ed. 34,



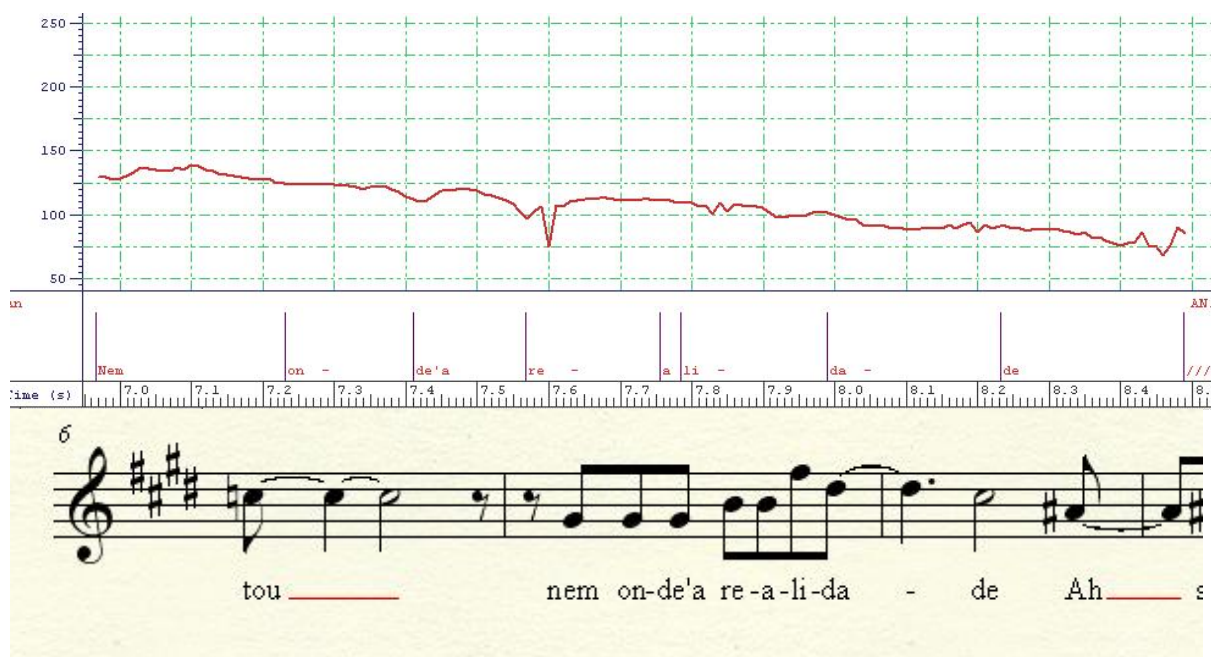
acento para esta sílaba acentuada pela fala. Talvez não ocorra erro prosódico apesar da falta de correlato para o acento, porque o trecho em questão da canção, se assemelha com uma silabação, quando as características musicais da palavra são preteridas em função de um maior destaque do conteúdo que ela transporta<sup>93</sup>; assim, “le-vou-mi-nh’i-den-ti-”, apesar de as sílabas não serem separadas por silêncios, talvez possa ser considerada silabação, desconsiderando a possibilidade de erro prosódico.





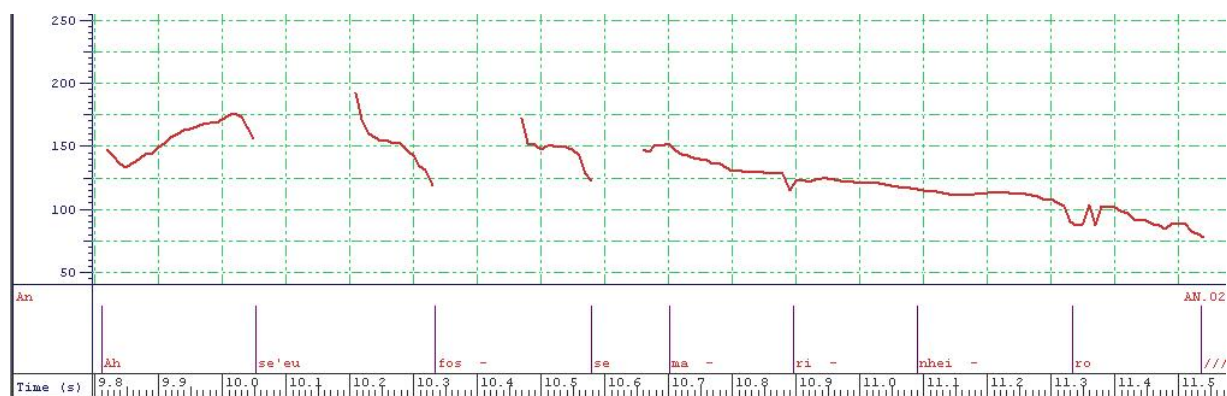
Esse verso é composto de muitas monossílabas que possuem durações quase idênticas na declamação de Antônio Cícero. “Não sei mais nem” tem durações muito parecidas, depois “on-de’es-tou”, situação na qual a sílaba acentuada de “onde” aparece com duração menor do que a átona “onde” que está elidida com “estou”. E a sílaba “estou” que tem a maior duração do verso, e como dito anteriormente, além de ser sílaba tônica é fim de verso que na canção é bastante alongada também, maior inclusive do que na récita. Esse, inclusive, é um tipo de exagero sobre o qual se falava anteriormente. Por mais que essa comparação não permita falar de um exagero da canção no sentido melódico, visto que a tessitura da récita é maior que a da canção, ritmicamente é possível. Em nenhum momento, no poema declamado, uma sílaba tem uma duração tão maior do que outra como algumas vezes ocorre na canção – todos os finais das frases musicais têm durações estendidas em relação às proporções da fala.

<sup>93</sup> CARMO JR, J. R. *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2005.





Uma possível estratégia para descobrir detalhes sobre a musicalização do poema é comparar o desenho melódico do gráfico da récita com a partitura musical. Ambos seguem a mesma lógica, quanto mais acima, mais alta/aguda é a frequência da sílaba/nota. No caso desse verso especificamente, os desenhos não são similares, embora o contrário ocorra com bastante frequência ao longo do poema/canção. Aqui é possível perceber que na récita é formado um desenho, mais ou menos, da seguinte forma: ; enquanto a canção descreve um arco: , sendo que o final é mais agudo que o início.



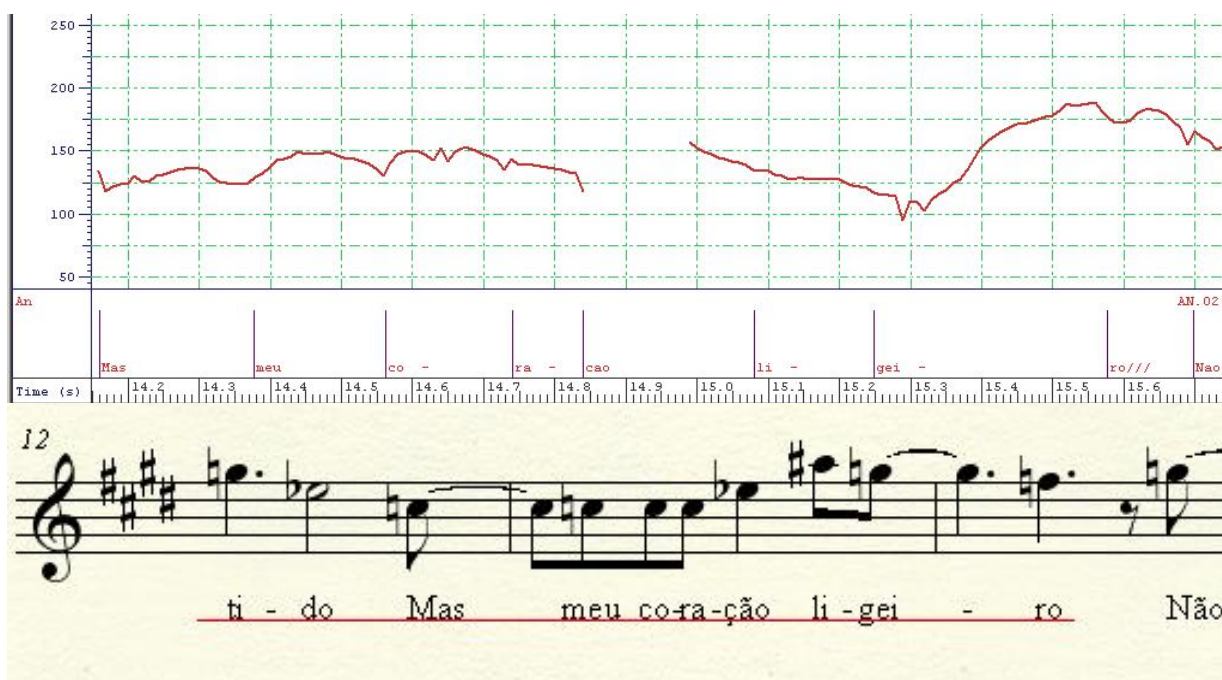


Neste exemplo notam-se diferenças consideráveis entre o canto e a fala. Enquanto a récita descreve uma linha descendente (↘), o canto descreve uma ascendência. Em relação ao ritmo há diferenças e semelhanças: no poema lido as sílabas “Ah, se’eu fos-se um ma-ri-nhei-ro” tem as durações muito parecidas, enquanto na musicalização seria possível pensar em dois grupos de durações, um para as sílabas “ah, se’eu fos-se ma-ri-nhei-ro”, todas com a mesma duração outro para as sílabas “Ah, se’eu fos-se ma-ri-nhei-ro”, sendo que a sílaba “marinheiro” ainda é mais longa que as outras, destacando seu caráter de última sílaba forte do verso. Alertava-se para isso anteriormente: quando uma sílaba forte é a última do verso, ela é ainda mais alongada (já costuma ser longa por ser tônica), além de, comumente, possuir as frequências mais baixas da declamação por ser um ponto de repouso da voz; mas mesmo não sendo acentuada, a última sílaba, em geral, tem uma duração maior do que outras sílabas átonas que estão no interior desses versos de sentenças afirmativas, como é exemplo “Ah se eu fosse um marinheiro”. Ao menos nesta récita, compõe um padrão entoativo.



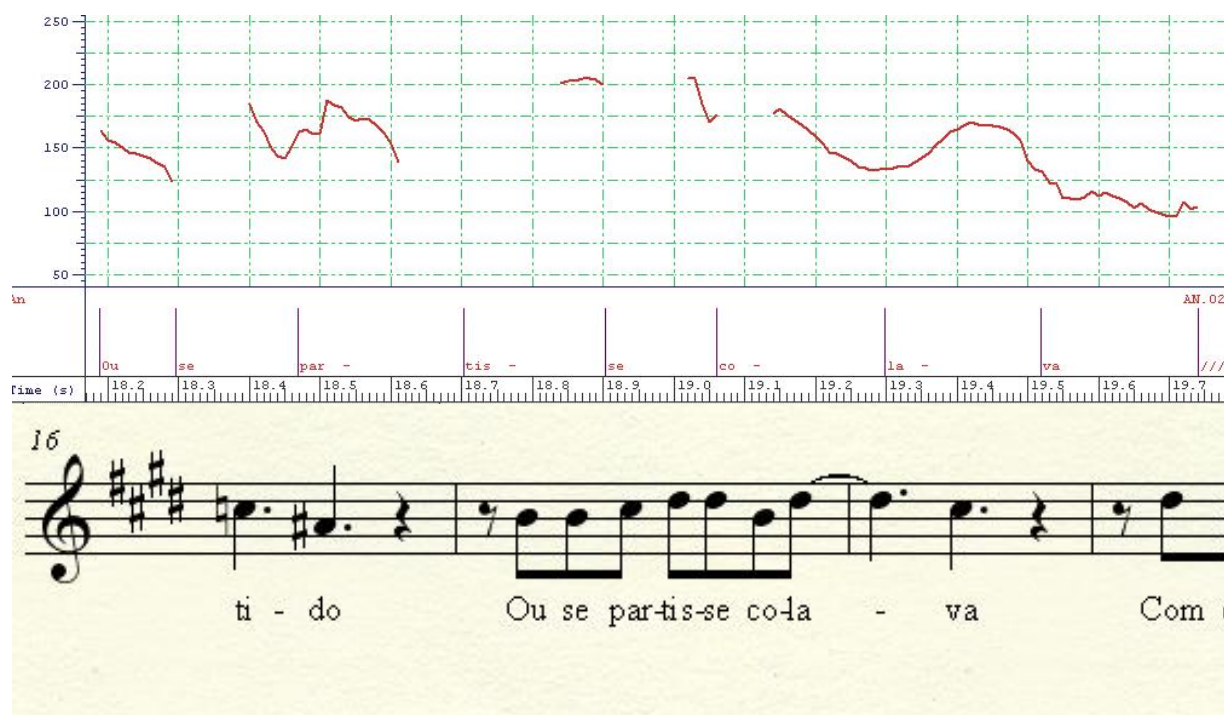


Esse verso é, provavelmente, um dos exemplos de maior semelhança entre leitura e canto nesse poema/canção. As sílabas mais longas do verso lido são “Era eu quem tinha partido”, exatamente as mesmas sílabas cantadas com as notas mais longas. E ambas as linhas melódicas formam um desenho muito parecido: na fala a melodia se eleva em “era eu”, depois descende até “partido” e volta a se elevar em “partido” e finaliza mais grave; na canção, a frase começa na nota “mi (‘era eu’)” e na sílaba “quem” descende, assim como na fala, para a nota ré#, na sílaba seguinte eleva novamente (em “tinha”) e em seguida realiza um movimento ondulatório descendo, subindo e descendo, movimento que pode ser percebido, embora menos visível, também na linha da fala – mas há diferenças significativas, a sílaba “eu”, por exemplo, se destaca na fala por sua frequência visivelmente mais aguda que as outras, sendo portadora da frequência mais elevada do verso, na canção a nota mais aguda ocorre em “partido”.







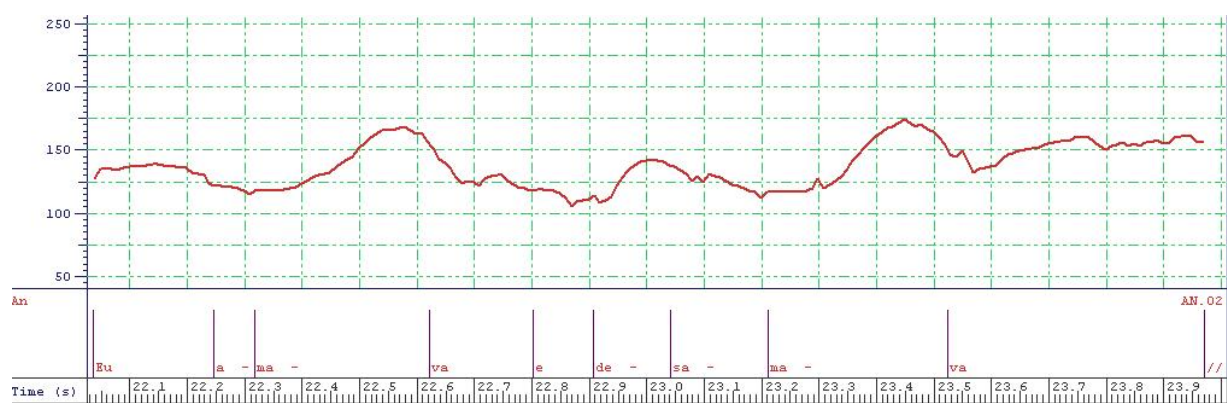


Outro verso com orientações melódicas muito parecidas. Aliás, as semelhanças de curvas são constantes e devem ser comparadas até o fim do poema/canção. Ressaltando que em alguns trechos do gráfico da fala, não há desenho; isso ocorre porque algumas consoantes não possuem frequência fundamental definida, no caso desse exemplo são as consoantes das sílabas “Ou se partisse cola”. Nesses casos é possível imaginar uma linha ligando o final de um traço com o início do outro para facilitar a comparação; a propósito, seria facilitador fazer isso sobre as notas da partitura se houver alguma dificuldade em compreender seu traçado.



18

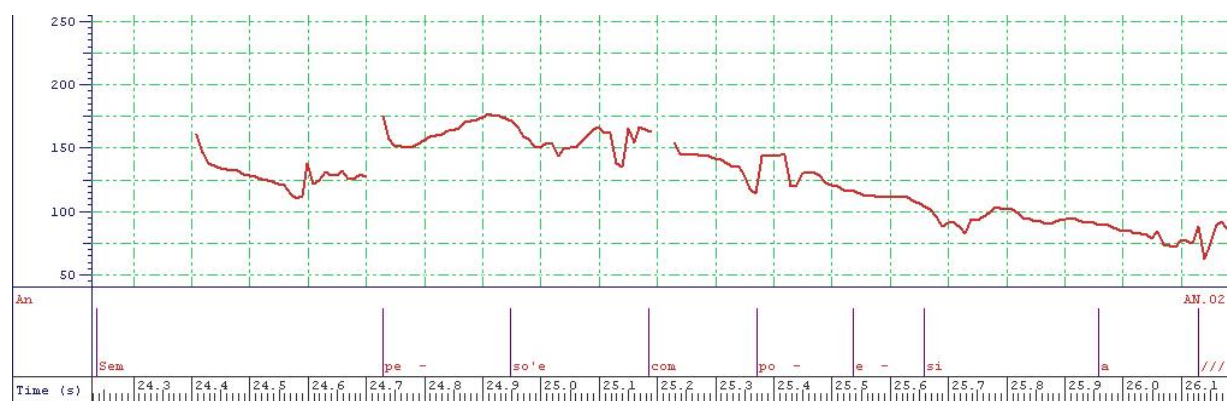
- va Com co-la de ma-re-si - a Eu




20



- a Eu        a-ma-va e de-sa-ma - va Ser




22



- va Sem pe-so'e com po-e - si - a Ah, \_\_\_\_\_ s



24



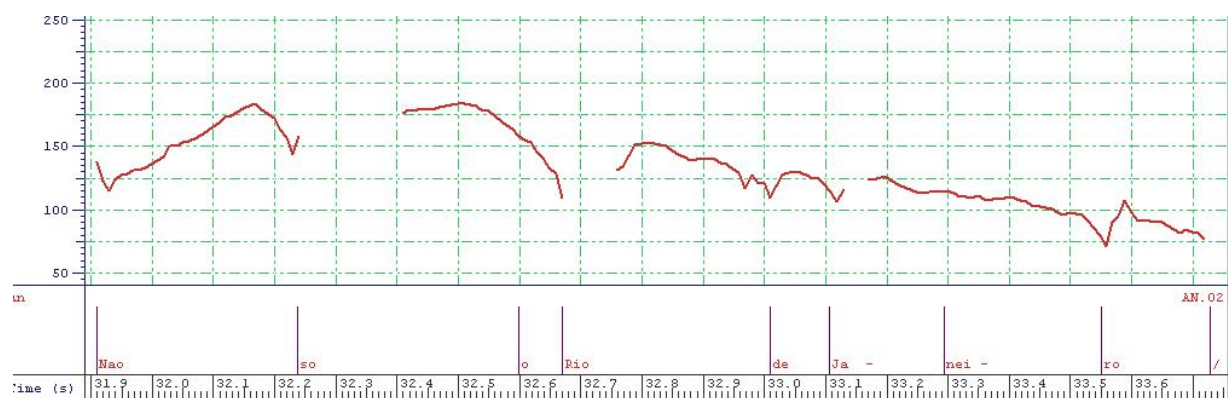
- a Ah, \_\_\_\_\_ s'eu fos-se'um ma - ri - nhei - ro \_\_\_\_\_ Se-





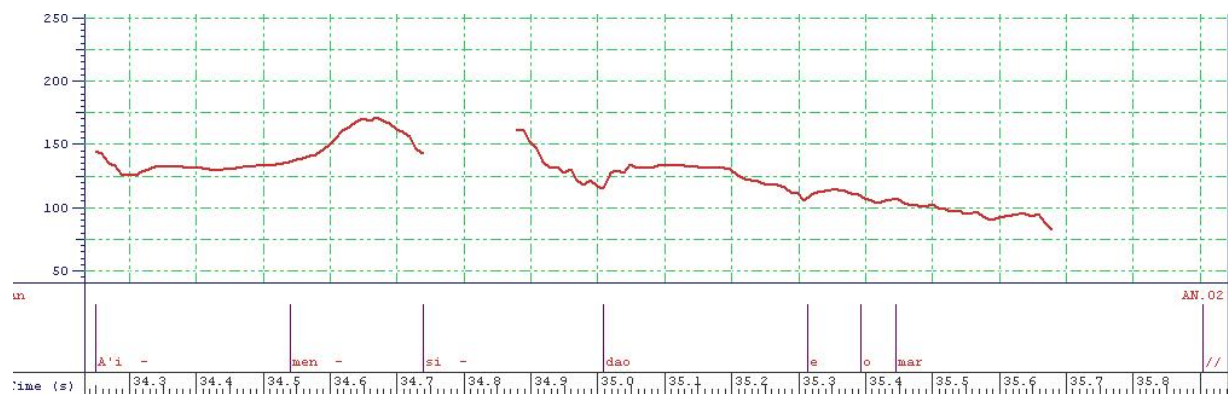
26

nhei - ro \_\_\_\_\_ Se-ri-a doce meu lar \_\_\_\_\_ Não \_\_\_\_\_



28

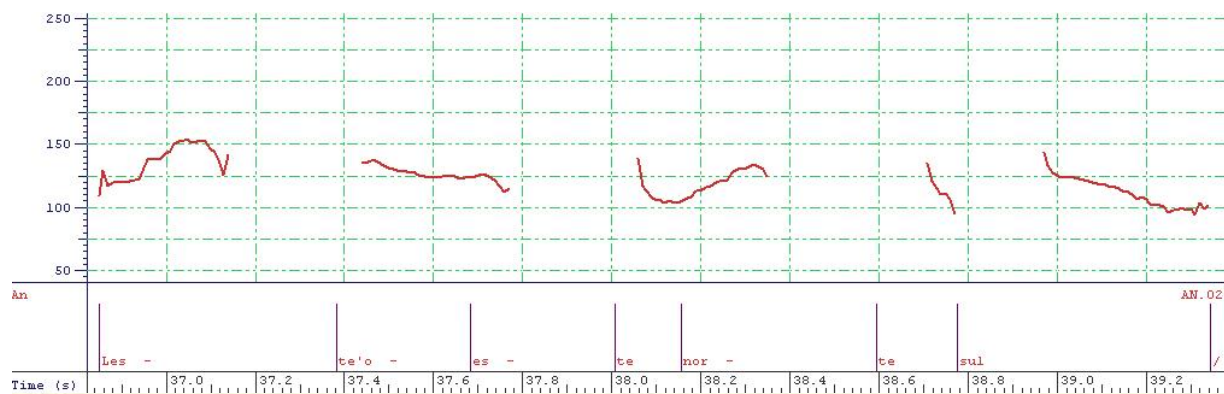
lar \_\_\_\_\_ Não \_\_\_\_\_ só'o Rio de Ja-nei - ro A i





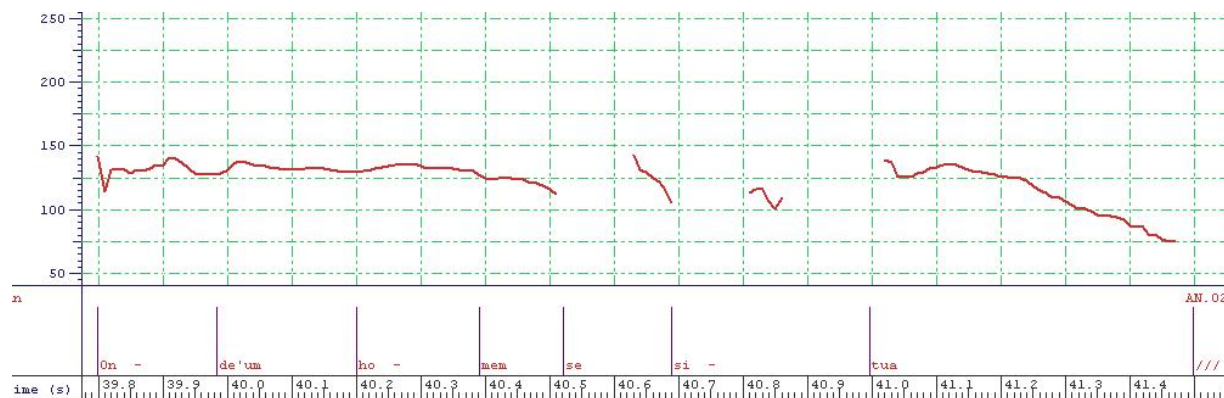
30

- ro A i - men-si-dão e o mar \_\_\_\_ Les



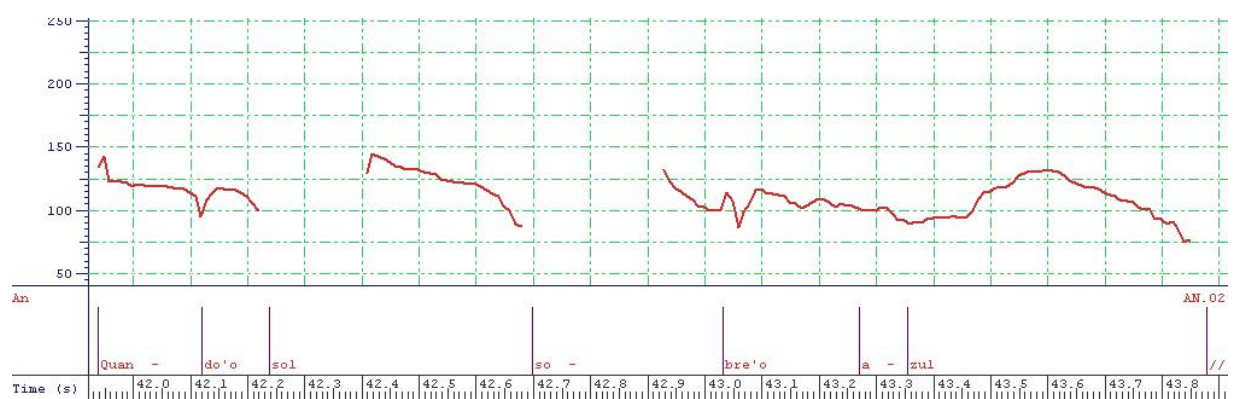
32

mar \_\_\_\_ Les-te'o-es - te nor-te sul \_\_\_\_ on-de'



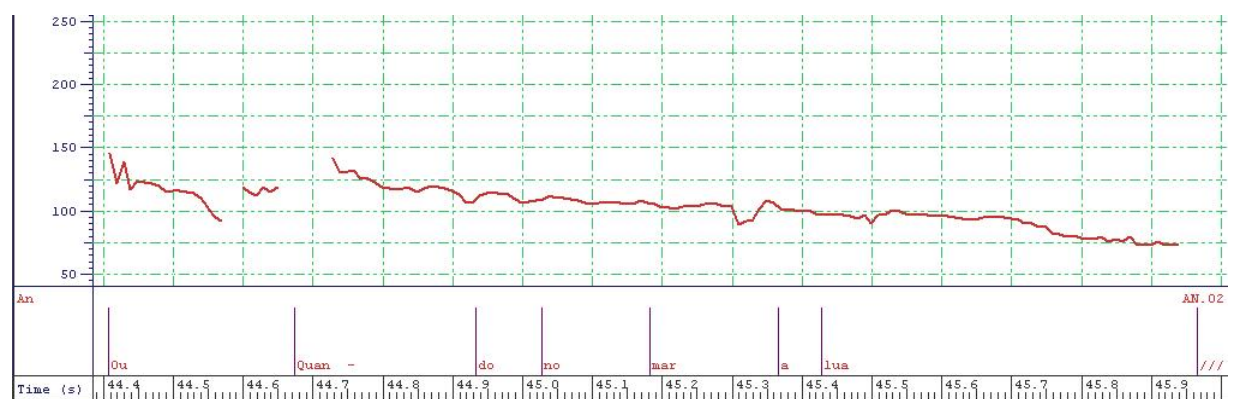
34

nor-te sul on-de'um ho-mem se si-tu - a Quan



36

- a - Quan - do'o sol so-bre'o a - zul - Ou q



38

zul - Ou quan-do no mar a lu - a Não



40

- a Não bus-ca-ri-a con-for - to Nem





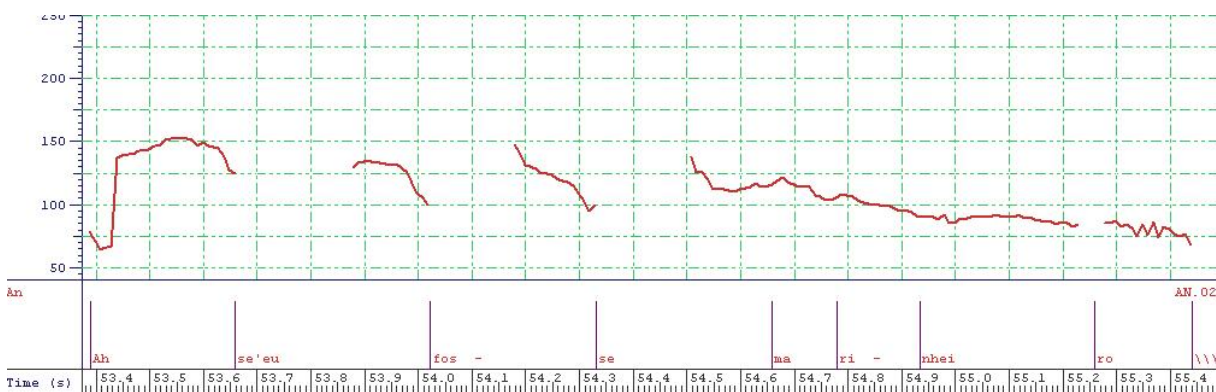
42

- to Nem \_\_\_\_\_ jun - ta - ri - a di-nhei - ro



44

- ro Um \_\_\_\_\_ a-mor-em ca-da por - to Ah



46

to Ah, \_\_\_\_\_ se'eu fos-se'um ma - ri - nhei - ro \_\_\_\_\_

Como conclusões referentes ao poema/canção acima, podemos destacar primeiramente que as frases (seu caráter geral e não apenas as terminações) descendentes são muito mais comuns na récita (21 dos 24 versos). Um poema é, certamente, um número muito pequeno para supor uma "necessidade" de repouso nos finais de verso, mas ao menos para frases afirmativas terminadas em pausas, parece ser um indício bastante forte. Ou um pouco mais que isso.

É possível aventar duas possibilidades: a primeira é uma possível necessidade de repouso em finais de verso, como dito anteriormente; e outra, é a possibilidade de ser, não o repouso uma necessidade do verso, mas o verso uma consequência do repouso. Pode não ser uma verdade essa proposta, visto que o repouso é esperado pelo fim do verso; mas quando este não é recebido através da forma escrita, se fazem necessárias outras formas para representar as características pertencentes a ele, já que ele "nasce para o papel"<sup>94</sup> - foi lançado primeiramente no livro "*Guardar*"<sup>95</sup>. No formato oralizado, as características que parecem substituir a mudança de linha, a passagem do verso, são o repouso e a pausa. Entenda-se repouso por redução de frequência ao fim da palavra e por pausa entenda-se silêncio.

Há comumente, no entanto, pausas realizadas no interior dos versos, como quando há vírgula, dois pontos, ponto e vírgula etc... Mas acontece que, como é claramente perceptível, ao menos no caso desse poema, as pausas de fim de verso são mais marcantes do que as do interior dos versos (que servem mais como demarcadoras de padrões de leitura) e para o ouvinte não leitor, elas se fazem necessárias para marcar essas passagens.<sup>96</sup>

A única passagem de verso que não apresenta pausa é "*Mas meu coração ligeiro / não se teria partido*". Isso, porém, não é argumento para afirmar que não é possível perceber a mudança de verso. Nesse caso, deve-se considerar que a cadência, a métrica e as rimas criam no ouvinte

---

<sup>94</sup> Esse "nascer para o papel" pode ser amplamente questionado e discutido. Partamos do pressuposto de que as características "musicais" do verso existam a partir da sua execução e que o ritmo e a melodia sejam, antes, aspectos sonoros a visuais. Dessa forma, um poema, como este, que é prenhe de recorrências sonoras (talvez a rima seja um bom exemplo) deva esperar ser ouvido, ou mais, foi concebido pela audição do escritor. A gravação por parte de Antônio Cícero de um CD contendo suas leituras de alguns dos seus próprios poemas, talvez aponte para uma consciência desse tipo. Mas como, de fato, o poema fora lançado primeiramente impresso em papel, consideremos a discussão sustentada no corpo do texto, apesar dessa pequena ressalva. Ademais remetemos ao 2º capítulo que discutimos mais detidamente esse quiproquó!

<sup>95</sup> CÍCERO, Antônio. *Guardar*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1996.

<sup>96</sup> Essas pausas estão apontadas pelas barras "////" no canto direito das figuras e esse indicador sempre aparece ao fim da projeção sonora; a figura seguinte sempre traz à esquerda um trecho de pausa do verso anterior; como na parte inferior da figura há uma "régua" cronológica, é possível saber exatamente o tempo de pausa entre um verso e outro.

uma expectativa<sup>97</sup> e uma "medida" ou "padrão", auditivo que facilita a separação entre esses dois versos, mas para isso é preciso que tenha sido gerada tal capacidade de previsão no ouvinte.

Na canção essa mudança de verso é realizada de forma muito semelhante à do poema: pausa e/ou repouso nos fins de verso. Não há sequer um final ascendente na melodia da canção. As terminações em palavras paroxítonas sempre resolvem de maneira descendente e as finalizações oxítonas são resolvidas, ou na mesma altura da sílaba anterior, ou descendem através de melisma<sup>98</sup>.


Outra característica muito marcante é a duração estendida das notas de finais de verso na canção, também seguindo uma dinâmica recorrente na rítmica. Em todos os versos cantados, a nota mais longa é a última ou a penúltima, sendo que a penúltima sílaba é, na maioria das vezes, a última sílaba acentuada do poema que é caracterizado por versos heptassílabos (apenas o verso "era eu quem tinha partido", tem oito sílabas poéticas). Interessante perceber que o verso heptassílabo do poema, gerou a ocorrência de frases musicais com oito notas na maioria das vezes<sup>99</sup>, embora sejam encontrados versos com nove, ou sete notas, devido ao fato de que algumas elisões são diferentes na leitura e no canto. Em "Eu amava e desamava" que no verso é um heptassílabo hipermétrico, é cantado em nove notas, em função de, na canção, ela ser cantada com a seguinte escansão: "Eu a-ma-va e de-sa-ma-va", ou seja, não se elide "amava'e...", dentre outros exemplos.

Talvez esse fato aponte para a necessidade de se pensar o 'bloco fônico' em música por outros parâmetros que não o número de sílabas e as acentuações textuais, mas quem sabe por acentuações textuais e acentuações de compasso (pensando, obviamente, na canção com pulso). Sendo dessa forma, existem as relações de proeminências<sup>100</sup> das notas no compasso, com suas

---

<sup>97</sup> Em TATIT, L. *Canção: eficácia e encanto*. São Paulo, ed. Atual, 1986a. p. 06., já citado anteriormente, é comentado que a ordenação melódica se dá em função da repetição, ou reincidência de determinadas características, crê-se que não há problemas em pensar numa ordenação influenciando na previsibilidade do verso. Diz Tatit, "Sabe-se que uma ordenação melódica se dá por algum tipo de reincidência (de perfil, de motivos melódicos, de intervalos etc.) sobre a linearidade sonora, de modo a garantir ao ouvinte uma memória daquilo que já soou e uma antevisão (ou 'anteaudição') daquilo que está por soar. Este processo de significação melódica é o mais evidente."

<sup>98</sup> Quando se canta mais de uma nota para a mesma sílaba.

<sup>99</sup> Considera-se apenas uma nota quando duas figuras são unidas pelo seguinte símbolo: .

<sup>100</sup> Para lembrar o termo utilizado por Gladis Massini-Cagliari em sua definição de acento.

subdivisões fracas ou fortes, e uma das tarefas do compositor é conciliá-las com proeminências fortes e fracas do texto.

Na canção popular brasileira é possível encontrar inúmeros exemplos de canções em que não há regularidade de metro textual, mas que as frases musicais tenham o mesmo número de compassos e acentos, ou mesmo número de compassos diferentes por frase, mas coincidindo sempre os acentos<sup>101</sup> - embora também se encontre um sem número onde haverá regularidade métrica, mas que certamente, alguns deles poderão ser explicados mais pelo "respeito" à acentuação que pelo "respeito" ao número de sílabas; um exemplo são os cocos, repentis, canções folclóricas etc, que possuem uma métrica rígida mas que é mais uma coisa de "metro natural"<sup>102</sup> do que de trabalho intelectual.

Essa canção é um bom exemplo de adequação do acento textual ao acento rítmico. Os principais acentos do poema são percebidos como acentuados também na canção, embora os acentos mais relevantes, os da sétima sílaba, sejam sempre sincopados, ou seja, atacados no tempo fraco e prolongado para o tempo forte.

---

<sup>101</sup> Um exemplo que parece ser ideal para se pensar nisso é "Circuladô de fulô", texto de Haroldo de Campos e música de Caetano Veloso. Esse poema/canção será analisado em seguida, e possibilitará melhores comentários a respeito dessa hipótese.

<sup>102</sup> "Metro natural" no sentido de que a realização deste ou daquele estilo dependem tanto da regularidade métrica do texto, que é mais fácil segui-la a ser alheio à ela, a ponto de o metro parecer mais natural que a "liberdade". Jakobson (JAKOBSON, Roman. *Lingüística e poética*. In *Lingüística e comunicação*. São Paulo, Ed Cultrix. p. 140) comenta sobre a interiorização do metro por parte de camponeses servos. Diz ele "Um rapsodo camponês da Sérvia, memoriza, recita e em grande parte, improvisa milhares, por vezes dezenas de milhares de versos, e o metro lhe está vivo na mente. Incapaz de abstrair-lhe as regras, ele percebe e repudia, não obstante, a menor infração de tais regras."

### 3.2 CIRCULADÔ DE FULÔ

*Circuladô de fulô* é o nome de uma canção de Caetano Veloso<sup>103</sup> composta sobre excertos de uma das páginas do livro de Haroldo de Campos<sup>104</sup> chamado de Galáxias. Neste material, os textos figuram sem qualquer título e as páginas são preenchidas do começo ao fim. Do texto, extenso para o modelo de canção popular, o cancionista extraiu alguns trechos para serem musicalizados. O título *Circuladô de Fulô*, não aparece no corpo do livro, mas nomeia a faixa 10 do CD encartado que traz 16 destas "páginas" lidas pelo próprio autor.

Não se trata, necessariamente, de um poema musicalizado, mas tomando algumas declarações de Haroldo, são poemas em prosa, ou prosa poética<sup>105</sup>. Assim, poderíamos pensar que se trata de um texto que carrega uma preocupação, não só com a mensagem – como é comum na prosa –, mas também com as características exploradas pelo processo de composição poético, como a sonoridade das palavras. Mas por se tratar de prosa, não traz consigo aquela rigidez formal, ou forma nítida, comum à tradição da formação de versos na poética ocidental.

A primeira interferência que isso pode gerar é que na música, sobretudo música popular, lida-se muito com recorrências, e quando o texto é carregado de recorrências melódicas – como rimas por exemplo –, métrica ou rítmicas (todas muito comuns em poemas), isso parece facilitar a musicalização, já que essas recorrências acabam por servir de base motívica na qual as frases musicais podem se apoiar. No caso de textos, como o *Circuladô de fulô*, que aparentam não possuir essa recorrência, é preciso descobri-las, no sentido mais literal da palavra.

Na canção anteriormente analisada, *Maresia*, por exemplo, os versos e estrofes são bem definidas, isso influenciou para que a música fosse composta de dois “esquemas harmônico-melódicos” que se alternam entre uma estrofe e outra; mesmo os versos da primeira estrofe sendo diferentes dos da terceira, a harmonia é a mesma e a melodia se assemelha muito, o mesmo ocorrendo com a segunda e quarta estrofes.

---

<sup>103</sup> VELOSO CAETANO, *Circuladô*. 1991. faixa 2.

<sup>104</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. Ed 34, São Paulo, 2004.

<sup>105</sup> Conferir “A viagem da palavra por tempos e espaços”. Entrevista que Haroldo de Campos cedeu a Cláudio Daniel, em: <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/haroldo2.htm> (data de acesso 11/01/2007).



Com um pouco mais de dificuldade de se identificar, Caetano parece optar por ‘descobrir’ recorrências não óbvias do texto. Recorrências muitas vezes ausentes na declamação do autor.

É fundamental, aliás, refletir sobre o que isso nos mostra: como comentado, baseado em Massini-Cagliari, no capítulo introdutório, ritmicamente as línguas são divididas – mesmo que isso se mostre insuficiente para classificá-las, ao menos, o português brasileiro – em acentuais e silábicas. Essa classificação é baseada no padrão do que é mais recorrente na língua, ou a recorrência na produção de sílabas, ou a recorrência da produção de acentos<sup>106</sup>. Sendo assim, a própria classificação rítmica das línguas, já aponta para uma intrínseca recorrência presente nela, o que nos leva a crer que, podendo ser mais ou ser menos, a recorrência existe em qualquer texto ou mesmo na fala cotidiana. Para uma canção, pode ser desnudado esse padrão de recorrência para a própria facilidade de o compositor organizá-la ritmicamente.

À canção: o que representou uma surpresa na primeira análise do *corpus*, se configura novamente nesta comparação de rítmica e canto: a tessitura utilizada na fala é consideravelmente maior que no canto. As frequências mais baixas são muito difíceis de serem demarcadas com precisão porque normalmente estão presentes em fins de “blocos sonoros<sup>107</sup>” e muito próximas do silêncio. Dessa forma o que está presente no gráfico é de fato a sílaba, mas num estado de repouso onde ela quase não é completada pela fala. Por exemplo, no trecho “*no entanto puxada na tripa da miséria*”, onde o “*miséria*” quase não é pronunciado por estar no fim de um período de repouso que vem desde “*miséria*”.

Há, portanto, frequências mais baixas que 70 HZ, mas por apresentarem possíveis confusões com ruídos, ou por serem de difícil delimitação devido ao fator acima alertado, consideremos a menor frequência da rítmica 75 HZ, que aparece em mais de um ponto, como em “*Não peça que eu te guie / Não peça*”, assim há uma margem de segurança para a descrição. E a mais alta é de aproximadamente 350 HZ em “*que no fim eu acerto*” e “*que no fim eu concerto*”. Essa tessitura equivaleria a aproximadamente às notas Ré# 2 (77.78 HZ) e Fá 4 (349.2 HZ), o que equivale a 2 oitavas (de Ré# 2 à Ré# 4) e um terço diminuta (Ré# 4 ao Fá 4). Apesar desses

---

<sup>106</sup> MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Acento e ritmo*. Ed Contexto, São Paulo, 1992. p. 41.

<sup>107</sup> CARMO JR. J. R. *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2005.

“picos” da melodia da fala, a frequência está geralmente atrelada à tessitura que vai de 100 à 150Hz.

Já na canção a tessitura utilizada vai de Fá 2 (87.31 HZ), no trecho “E no’entanto puxa na tripa da miséria / na tripa tensa da mais megera miséria física / e doendo / doendo”, ao Dó 4 (261.6 HZ) no trecho “azeitava o eixo do sol”; ou seja, uma oitava (Fá 2 à Fá 3) e uma quinta justa (Fá 3 à Dó 4). Tessitura menor que a da leitura realizada por Haroldo de Campos, que abrange desde uma região mais grave até uma região mais aguda.

A transcrição para a partitura da canção de Caetano apresentou algumas dificuldades que serão evocadas ao longo da análise.

Como sugerido anteriormente, o “poema em prosa” *Circuladô de fulô* não apresenta nenhuma forma com traços recorrentes e caberia ao compositor da canção ‘descobrir’ essas recorrências a partir do momento em que compusesse uma canção que se apoiasse em recorrências. Essa ressalva é válida porque o compositor poderia ter se disposto a compor uma canção onde as recorrências não fossem rítmicas nem melódicas, e se pautassem por aspectos musicais que não estivessem presentes na palavra; não está muito longe disso a canção *Noites do Norte*<sup>108</sup> do próprio Caetano Veloso, onde, numa simples audição, podemos perceber que a carga de recorrência é muito menor do que em *Circuladô de fulô*, e também é uma prosa, embora não seja prosa poética (claro que os propósitos dos textos podem ser diferentes, um é um livro com caráter histórico-científico e o outro, é um poema em prosa; mas os dois constituem-se com “estruturas não-poéticas”, onde os processos de musicalização adotados pelo mesmo autor são distintos).

A canção *Circuladô de fulô* parece apresentar 4 grupos distintos de recorrências. Tentaremos apresentá-los buscando mostrar as possíveis relações (ou distanciamentos) com a declamação.

---

<sup>108</sup> VELOSO, Caetano. *Noites de Norte*. 2000. Faixa 2. O texto musicalizado é de Joaquim Nabuco.

A parte cantada da canção inicia-se pelo que configura um refrão – criado por Caetano, pois no texto de Haroldo de Campos não existe nenhuma repetição como aquela utilizada pelo cancionista. Esse trecho foi de fácil transcrição para a partitura, pois trata-se de notas longas (relativamente às outras estrofes da canção) e bastantes definidas.

Cir-cu-la-do de fu-lo Ao Deus ao de-mo-da-rá Que Deus te

gui-e Por-que-não pos-so gui-ar E-vi-va quem ja me deu Cir-cu-la-do de fu-lo E'ain-da quem fal-ta me

da So-an-do co-m'um sha-mi-sen E fei-to'a-pe-nas c'um a-

Esse refrão, como podemos perceber, demonstra uma lógica na composição das frases musicais (demarcadas pelas barras vermelhas). Essas frases musicais são demarcadas pela ritmicidade da melodia: depois de uma série de colcheias (notas com valor de meio tempo nesta canção) vem uma nota com, no mínimo, o dobro de sua duração; agindo como age a pausa no final das frases, havendo, inclusive, uma pausa no ato da respiração que ocorre nesses finais de frase, mas uma pausa não notada.

Se fizermos uma escansão desse trecho teremos uma estrofe de versos heptassílabos, com exceção do terceiro verso que tem 4 sílabas, mas que pode ser descrito como o primeiro hemistíquio de um verso de 7 sílabas – o que é muito comum em poemas da cultura popular, iniciarem estrofes com verso de 4 sílabas para depois desenvolverem-se com versos de sete, como se esse verso menor fosse uma introdução, ou chamariz da forma. Esse verso “*que Deus te guie*” aparece na partitura conjugado com o verso seguinte “por que eu não posso guiar”, mas estamos considerando como dois versos pelo seguinte: a terminação “*guie*” recai sobre o tempo forte do compasso, assim como as outras terminações acentuadas dos versos, para que isso acontecesse o verso anterior ocupou até a segunda metade do terceiro tempo; ao cantar “*guie*”, o que se ouve é como se fosse uma nota longa com melisma soando “*gui-i*”, e não a ocorrência de

duas sílabas; e além desses dois fatores, “*porque eu não...*” está na mudança de direção da melodia, o que reforça a sensação de nova frase<sup>109</sup>. Observemos na partitura:



Assim sendo, temos versos de tamanhos regulares. E além desses acentos de final de verso, há quase regularidade nos acentos (*Circuladô*) no interior do verso, cujos correlatos são diferentes uns dos outros: nos 1º, 3º, 4º e 5º acentos as notas se destacam por serem mais agudas que as do contexto, além de sempre representar uma ruptura na direção da melodia; no 2º e 6º as notas são perceptivelmente mais longas que as do contexto; o 3º acento é o único que não ocorre na quarta sílaba, mas sim na terceira; por fim, embora a interpretação de Caetano não tenha sido processada por um programa de computador adequado, em todos esses casos é perceptível a acentuação por intensidade.

Temos, portanto, o seguinte:



“*Circuladô de fulô*  
*Ao deus ao demo dará*  
*Que deus te guie*  
*Porque eu não posso guiar*  
*Eviva quem já me deu*  
*Circuladô de fulô*  
*E'ainda quem falta me dá”.*

<sup>109</sup> CAGLIARI-MASSINI, Gladis. *Acento e ritmo*. Ed. Contexto, São Paulo, 1992. p. 29. Citando Halliday “A sílaba tônica carrega o peso principal do movimento da altura melódica no grupo tonal, e faz isso em uma de duas maneiras. (...) abrange a *mais larga extensão da altura melódica* (...) *ocorrer imediatamente após um salto de altura melódica*”, ascendente ou descendente. Essa segunda maneira é que nos interessa mais; adotamos como significativas, no entanto, não só a ocorrência após o salto melódico, mas também o salto melódico a partir dela.

Ou seja, Caetano Veloso explicita a existência desse trecho previsto no texto (para utilizar uma expressão cara às teorias de recepção), que parece evocar um canto de cantador nordestino, apropriado ao debate que Campos parece trazer em *Circuladô de fulô*: as dinâmicas paradoxais entre cultura popular e intelectualidade. Realizando uma forma de acentuação e construção de estrofe de uso bastante difundido na música brasileira, sobretudo em repentes, emboladas, cocos e literatura de cordel.

Quando falamos em acentuação na fala, estamos falando de uma característica de ocorrência a princípio irregular<sup>110</sup>. Como dizem alguns teóricos citados no primeiro capítulo, isso vai depender da leitura e a acentuação vai depender do declamador (parece que é possível pensar a canção também como leitura, já que o respeito aos padrões prosódicos, por exemplo, estão presentes no canto). Embora, como defendido no capítulo inicial, acreditemos que há uma indicação geral da leitura pela palavra, afirmando inclusive que a palavra é um sistema de notação (pág. 22 primeiro capítulo), temos consciência de que a recitação de um verso como esse não tem uma única maneira de ser declamado (ou se tem, ela se baseia em indicativos sociais e culturais que seriam o tipo de declamação que o cantador costuma fazer em sua vivência e cultura, e não as regras gramáticas que regem a boa escrita<sup>111</sup>).

E a leitura realizada por Haroldo de Campos não é exatamente igual à de Caetano. A declamação é mais irregular. Observemos, portanto, antes de passar à comparação entre o texto e a leitura propriamente ditos, a récita do trecho do qual Caetano extraiu o refrão.

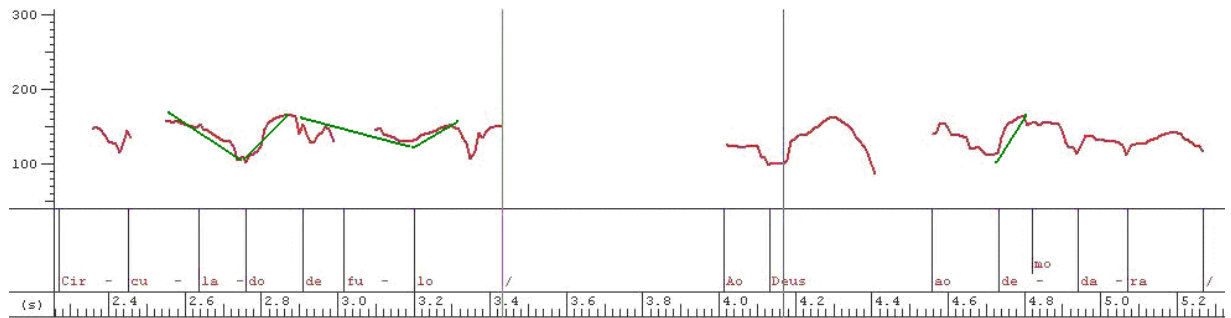
Entendemos que o acento é um aspecto sonoro e importa antes à audição que ao “olho”. Dessa forma, mesmo sabendo que a teoria da lingüística atribui à duração a maior correlação com o acento do português falado no Brasil, o processo não foi o de encontrar as sílabas de maior duração das frases e atribuir a elas o caráter acentual, mas sim, a partir de uma audição cuidadosa, demarcar os acentos e depois procurar seus correlatos físicos. Infelizmente o programa utilizado não nos informa sobre a intensidade, o que imaginamos que seria bastante útil, pois há casos percebidos como acento sem correlação na duração, ou mesmo na melodia.

---

<sup>110</sup> Como disse Luiz Tatit, se transcrevêssemos a fala para uma partitura teríamos fragmentos melódicos desordenados (conferir nota 7 no primeiro capítulo). O contraponto é que as línguas apresentam suas recorrências ou silábicas ou acentuais (Gladis Massini-Cagliari).

<sup>111</sup> Sobre diferenças regionais de pronúncia, ver CALLOU, D. E LEITE, Y. *Iniciação à fonética e à fonologia*. 3ª ed., Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro. 1994. Sobretudo, o capítulo III, *Descrição fonológica do português*. p.68

Adrede essa ressalva, assim consideramos a acentuação de Haroldo de Campos:

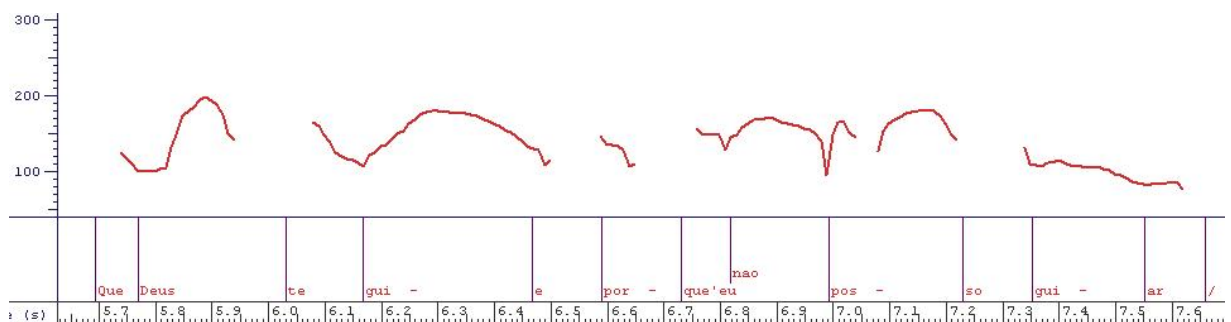


“Circuladô de fulô

Ao Deus ao demo dará”

Já na primeira palavra a relação acento/duração não é definitiva. Em “*circuladô*” a sílaba acentuada, que é a última, é apenas a terceira maior duração, “*cir*” e “*cu*” são mais longas que ela. “*Circuladô*”, no entanto, é a sílaba mais aguda e, juntamente com “*fulô*”, a de maior intensidade. Além de mais agudas, representam também mudança na direção da melodia (e não o ápice de um caminho melódico da frase) e sendo ruptura, com provável maior intensidade, pode ser esse o correlato musical do acento.

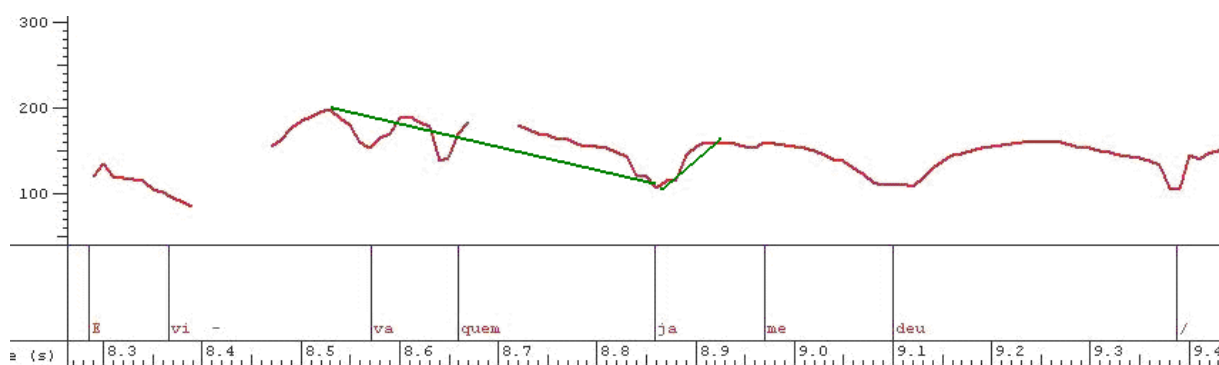
Em “Ao deus ao demodará”, o primeiro acento tem correlatos na duração e na frequência elevada; o acento em “demodará” parece poder ser explicado pelos mesmos argumentos que os do “*Circuladô de fulô*”; e o último, “*demodará*”, também tem longa duração em relação às outras sílabas.



“Que Deus te guie

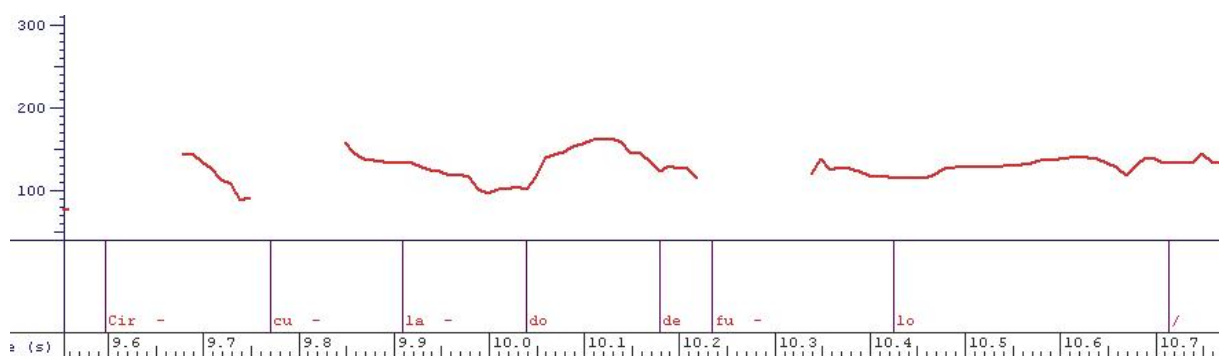
porque eu não posso guiar”.

Em ambas as frases, com exceção do último acento, todos têm como correlatos duração e frequência elevada no contexto. O acento em “guiar”, além da intensidade, talvez possa ser explicado pela qualidade vocálica.

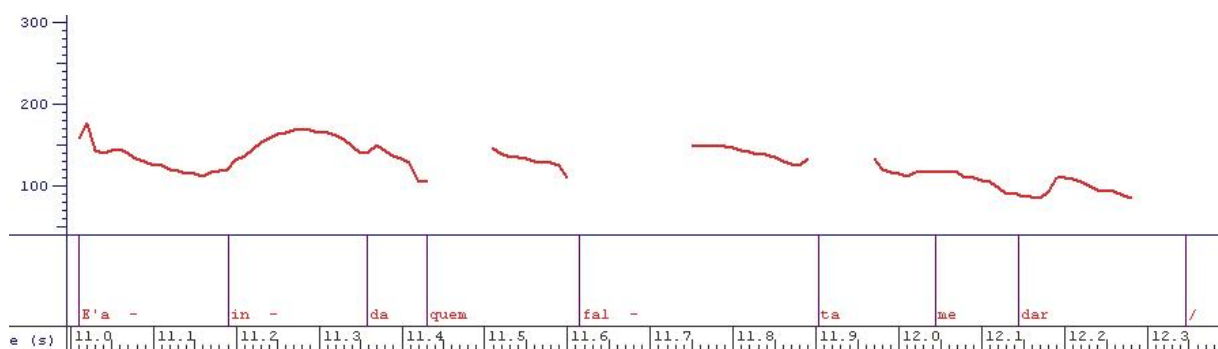


“Eviva quem já me deu”.

Perceptivelmente, os primeiro e último acentos têm correlação com a duração. O “já”, no entanto, está muito próximo de uma sílaba longa “quem”, e mesmo assim é mais saliente na audição, e nesse ponto novamente, podemos observar a melodia rompendo com o trajeto de queda que vinha sendo traçado (interessante notar que a frequência em “já” não é mais alta que em “eviva”, o que mostra que o ato de romper com o trajeto significa mais para a audição que a frequência absoluta).



“Circuladô de fulô”



*E' ainda quem falta me dá."*

Mais uma vez, durações longas caracterizam os acentos. Na canção, essa frase tem 7 sílabas poéticas, pois Caetano elide "E'ainda", mas na declamação de Haroldo de Campos são oito.

Queríamos chamar a atenção para a presença da frequência como tendo um papel relevante, mais do que a ela comumente se atribui, como definidora de acentos<sup>112</sup>; na verdade, mais do que chamar a atenção para a frequência – porque, como vimos, a altura não serve como um dado isolado, mas somente em relação ao contexto –, é preciso chamar a atenção para o caminho que as frequências traçam, o que temos chamado de melodia da fala. Além disso, vale ressaltar mais uma vez, a falta que fez um mecanismo para analisar intensidade<sup>113</sup>.

Enfim, a acentuação de Campos não é exatamente a que atribuímos à Caetano Veloso, mas guarda muitas semelhanças, como alguns acentos nas quartas sílabas e, obviamente, nas sílabas finais.

Destaquemos que no texto impresso não há essa divisão de versos que estamos considerando aqui. Essa divisão que apresentamos é baseada na declamação de Campos, nos

<sup>112</sup> No Livro "Acento e ritmo", exhaustivamente citado no nosso trabalho, há uma seção ("ALTURA", página 28), o 1º capítulo ("SOBRE A NATUREZA FONÉTICA DO ACENTO EM PORTUGUÊS") trata de questões referentes à correlação das frequências com o acento no português. Nessa seção, Massini-Cagliari traz a contribuição de outros autores e atribui um caráter de definidora de acento frasal, e não lexical, à 'melodia da fala', acento esse conjugado com o acento lexical da palavra na qual incide. ("A variação de frequência fundamental tem a função de caracterizar uma sílaba como tônica em nível frasal, dentro de um padrão entoacional, em acréscimo às suas características de sílaba tônica lexical", p.31.)

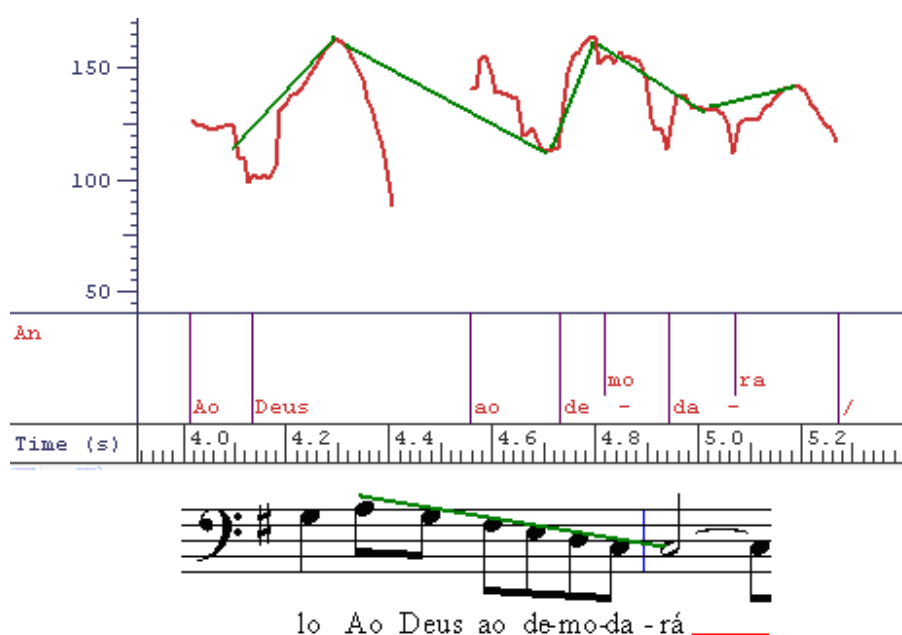
<sup>113</sup> Igualmente tratado no livro de Gladis Massini-Cagliari (páginas 21 a 24), onde é destacado o "damping" (decréscimo) de intensidade que ocorre após a sílaba tônica. Com base no *corpus* estudado pela autora, chega-se à conclusão de que a intensidade apenas não é um fator muito relevante na definição do acento, mas um fator que corrobora com a definição do acento quando conjugado com a duração. Acreditamos que para o *corpus* presente, assim como para notas musicais, a intensidade pode ter maior influência.



silêncios gerados entre um “bloco fônico” e outro e também nas frases musicais da versão cantada.

Essa longa discussão sobre a acentuação é porque cremos que o acento tem um papel fundamental na determinação do ritmo, sobretudo em música, e quando um texto é musicalizado, há uma preocupação em não “desnaturar” os acentos para que não ocorram “erros prosódicos”; ou, como diz Luiz Tatit, para manter o lastro com a palavra falada, deixando-a transparecer no canto (na música popular, ainda segundo Tatit<sup>114</sup>, existe essa disposição em comunicar algo). Esperamos que isso tenha ficado claro em relação aos acentos no refrão da canção *Circuladô de fulô*.

A relação do desenho melódico, no entanto, não é muito estreita. Comparando as curvas demonstradas em gráficos e partituras, é fácil perceber esse fato. Por exemplo, no “verso” seguinte:



Mas mesmo não mantendo a relação de desenho melódico, um pode ser reconhecido no outro. Talvez os maiores responsáveis por isso sejam as relações de acentuação; e assim destacamos nossa posição quando definimos melodia ressaltando sua ritmicidade intrínseca, no sentido de que uma melodia necessariamente tem ritmo. Nesse presente caso, como será o caso

<sup>114</sup> TATIT, L. *Canção: eficácia e encanto*. São Paulo, ed. Atual, 1986a.

de toda a canção, as melodias podem até assemelhar-se ritmicamente, mas tal afinidade de desenhos de frequência será muito rara. Ainda em relação às idéias sugeridas no primeiro capítulo que podem ser reafirmadas neste momento, as diferenças de desenhos melódicos reforçam a proposta de se considerar a existência de uma “entoação” e, convivendo com ela, uma melodia; no caso acima, percebemos uma mesma “intenção” (entoação) na fala, e as melodias, no entanto, são diferentes (entoação e melodia coexistem, como defendido no primeiro capítulo).

No que se configura como estrofes entre os refrões da canção, a transcrição encerra determinada complexidade. A princípio não há uma recorrência óbvia no texto e em função disso, Caetano Veloso parece ter sido forçado a “descobrir” a recorrência possivelmente existente nele, visto que a canção apresenta grupos de recorrências bastante claros.

Caetano Veloso parece ter se apoiado numa possível leitura criando uma regularidade de recorrência de pulsos na canção. Dizemos “possível recorrência de pulsos” porque ela não existe na leitura de Haroldo de Campos. Ao realizarmos uma audição atenta da leitura de Campos “ensaando” um metrônomo para buscar uma recorrência periódica nas ocorrências dos acentos, ela não se configurou.

As estrofes da canção possuem uma ritmicidade bastante diferente da do refrão. Na medida em que o refrão se desenvolve com notas “longas” e bem definidas, com curvas melódicas acentuadas, as estrofes são construídas como um “palavrório”.

Se há no texto de Haroldo de Campos um embate entre cultura popular e intelectualidade, essa pode ser a forma que Caetano utilizou para representá-la: de um lado, os versos heptassílabos comuns ao cancioneiro regional nordestino e de outro um “palavrório” representando a intelectualidade.

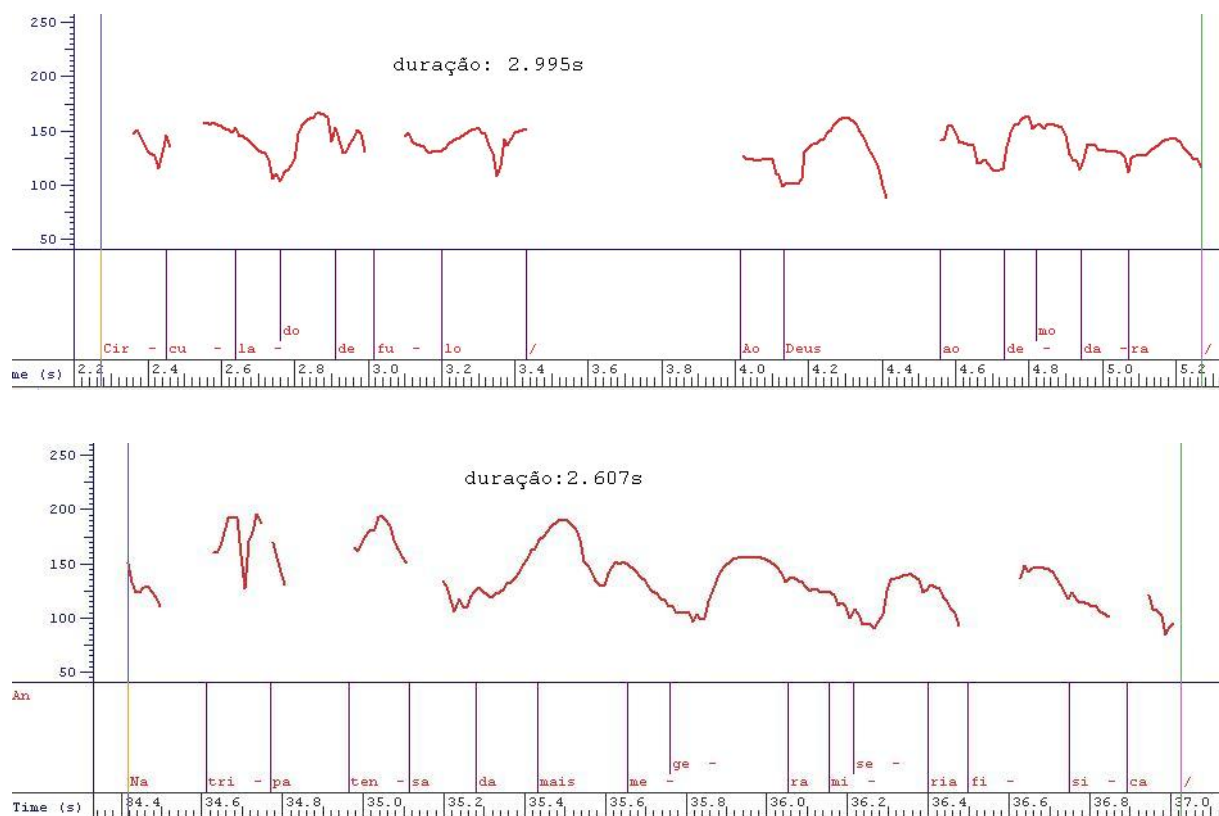
Comparemos os seguintes trechos na partitura:





No primeiro caso, em dois compassos há 13 sílabas /*Circuladô de fu / lo ao deus ao demoda*/. No segundo, há 26 sílabas também em dois compassos /*tanto puxada na tripa da miséria / na tripa tensa da mais megera miséria fí*/.

Embora com menos nitidez, isso é visível também na récita:



O primeiro gráfico mostra que numa duração (que pode ser confirmada na régua na parte inferior do gráfico) de 2.995s (s = segundos) há um total de 14 sílabas pronunciadas e no segundo trecho, com duração de 2.607s, menor portanto: há 16 sílabas sem pausa<sup>115</sup> entre elas.

<sup>115</sup> “Sem pausa” no sentido de não haver, por exemplo, um silêncio prolongado para a respiração, ou para demarcar mais de uma unidade de sentido (pausa semântica), como ocorre em “circulado de fúlo [pausa] ao deus ao demodará”. O que ocorre são pequenas pausas em função da pronúncia de consoantes bilabiais, ou linguodentais,

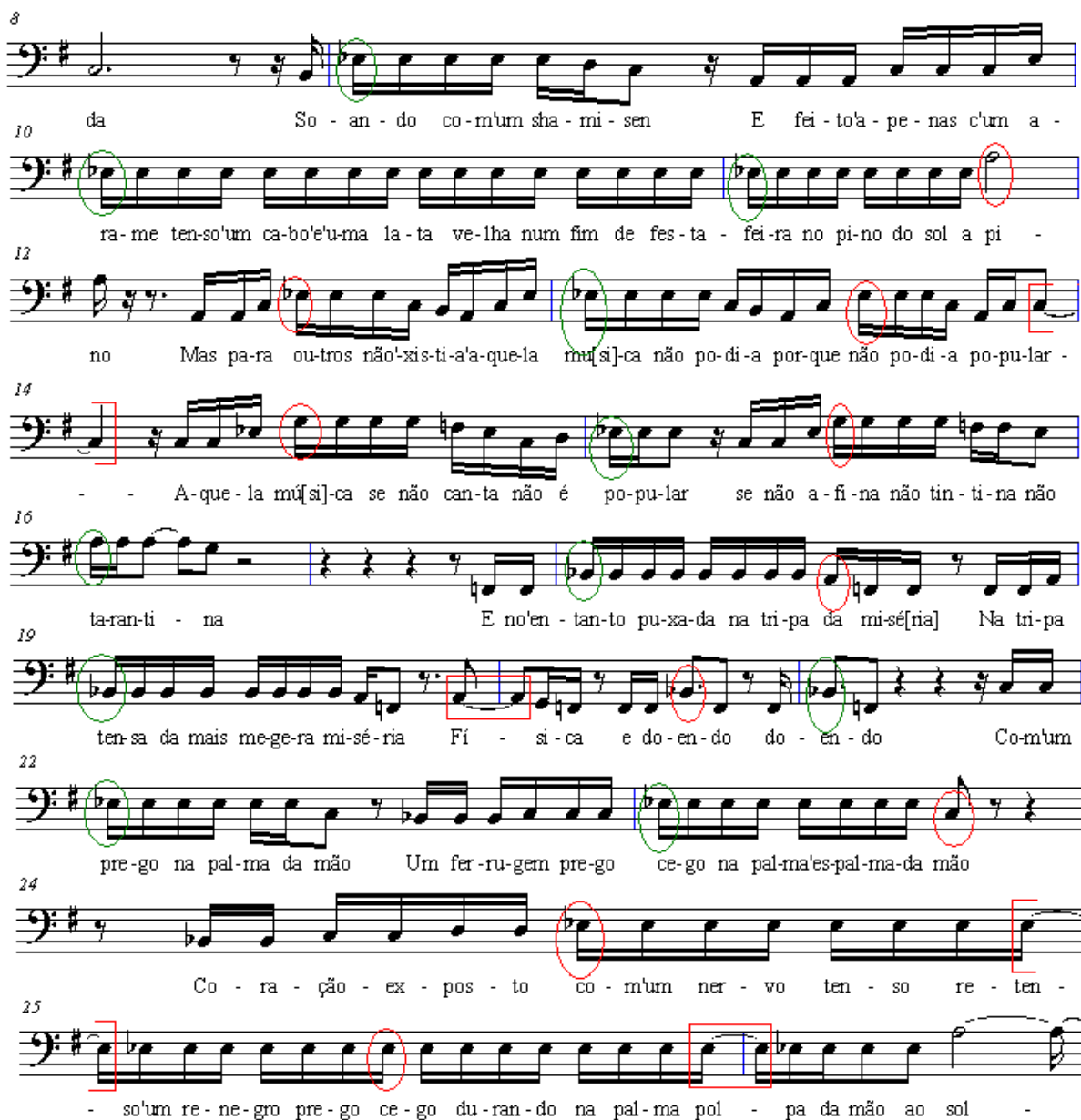
Também essa opção de Caetano, parece “descobrir” uma situação ocorrida na declamação, uma situação “permitida” pelo texto. Nesse segundo “modelo” é comum esse padrão melódico no qual a variação das frequências é mínima devido à ritmicidade, da qual faz parte um andamento acelerado. Ou seja, devido à velocidade com que são cantadas as notas/sílabas, as curvas melódicas não se desenvolvem verticalmente<sup>116</sup>. Vejamos a partitura de todo esse segundo momento:

---

como ocorre em “*tripa tensa*”. Melhores esclarecimentos sobre o assunto são encontrados em LOPES, Edward. *Fundamentos da lingüística contemporânea*. 2ª ed. São Paulo, ed. Cultrix, 1975. p. 97 a 120.

<sup>116</sup> Luiz Tatit chama a atenção para situações de passionalização e figurativização, onde a primeira teria melodias mais lentas e verticais, e a segunda melodias mais rápidas e horizontais. TATIT, Luiz (1995). *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, EDUSP.

8



10 da So - an - do co - m'um sha - mi - sen E fei - to'a - pe - nas c'um a -

12 ra - me ten - so'um ca - bo'e'u - ma la - ta ve - lha num fim de fes - ta - fei - ra no pi - no do sol a pi -

14 no Mas pa - ra ou - tros não'xis - ti - a'a - que - la mú[s]i - ca não po - di - a por - que não po - di - a po - pu - lar -

16 - - A - que - la mú[s]i - ca se não can - ta não é po - pu - lar se não a - fi - na não tin - ti - na não

18 ta - ran - ti - na E no'en - tan - to pu - xa - da na tri - pa da mi - sé[ria] Na tri - pa

20 ten - sa da mais me - ge - ra mi - sé - ria Fí - si - ca e do - en - do do - en - do Co - m'um

22 pre - go na pal - ma da mão Um fer - ru - gem pre - go ce - go na pal - ma'es - pal - ma - da mão

24 Co - ra - ção - ex - pos - to co - m'um ner - vo ten - so re - ten -

26 - so'um re - ne - gro pre - go ce - go du - ran - do na pal - ma pol - pa da mão ao sol -

A partitura acima nos mostra que a figura rítmica dominante é a semicolcheia, ou seja, as sílabas cantadas se dão de forma muito mais ligeira do que no refrão, no qual a figura rítmica dominante é a semínima. Aproveite-se para reafirmar que a variação melódica é muito pequena, tanto no que diz respeito à tessitura, quanto no que diz respeito ao ritmo.

Vê-se que se trata de um trecho onde, devido à velocidade do canto, é preciso ter cuidado para não comprometer a identidade (inteligibilidade) da palavra. É preciso assegurar as suas características prosódicas. Assim, um esforço da canção é fazer coincidir os principais acentos do texto com os principais acentos das frases musicais – no caso, vão se concentrar nos 1º e 3º

tempos do compasso<sup>117</sup>. Na partitura acima estão destacados com uma elipse verde os acentos em primeiro tempo, com uma elipse vermelha os acentos em terceiro tempo e com um retângulo as sincopas (ou seja, acentos que se estendem do fim de um compasso ao início do seguinte). Os principais acentos do texto coincidem com esses acentos musicais. Alguns “terceiros tempos” estão ocupados com pausas, isso evita que uma sílaba textualmente átona recaia seja acentuada no canto, ou também pode ser utilizada para acertar a “geometria” da frase garantindo o acento para a sílaba que deve, de fato, ser acentuada.

Um terceiro grupo de recorrências na canção caracteriza a breve segunda estrofe.

31  
ar E-vi-va quem ja me deu Cir-cu-la-do de fu-lo E'ain-da quem fal-ta me O

35  
po-vo'é o'in-ven-ta-lin-guas na ma-lí-cia da mes-tri-a no ma-trei-ro da ma-ra-vi-lha

37  
no vis-go do'im-pro-vi-so ten-te-an-do'a tra-ves-si-a a-zei-ta-va'o'ei-xo do sol

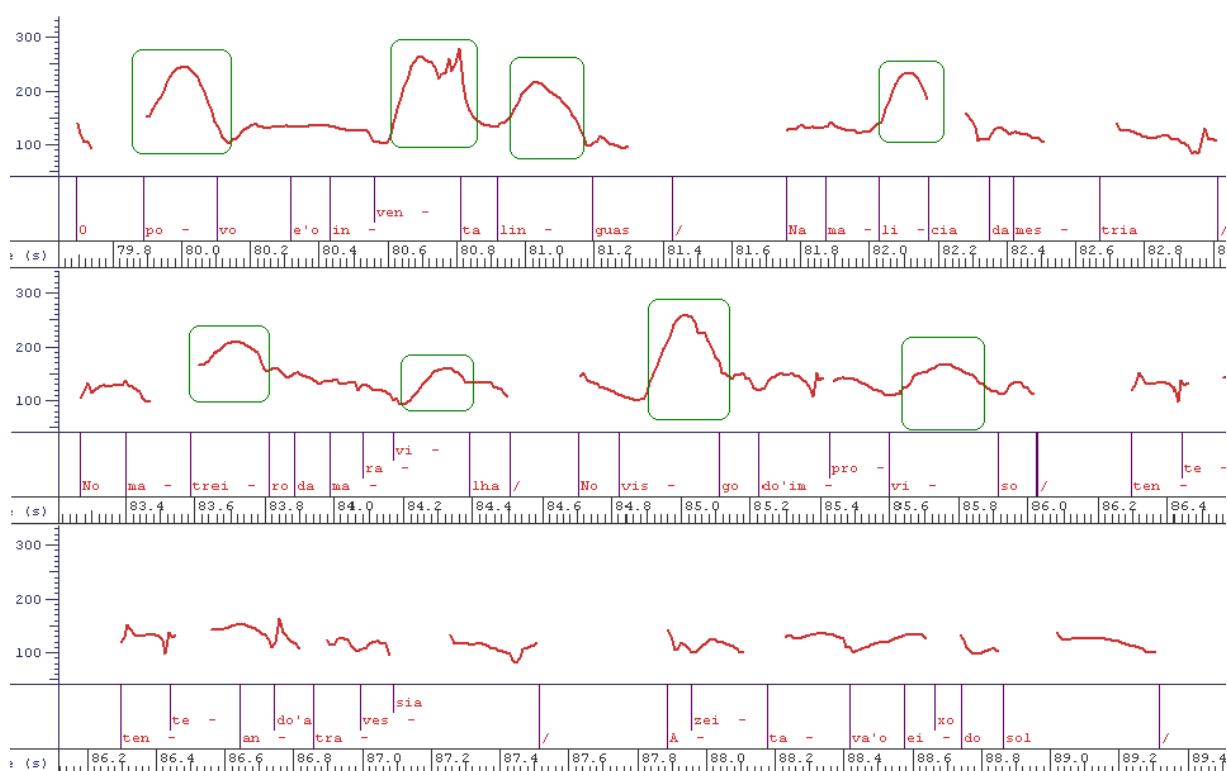
Ela é constituída basicamente pelo que se chama em música de *tercina*<sup>118</sup>. Como podemos observar, a velocidade da fala neste grupo está entre as duas anteriores. Nos compassos “/povo é o inventalíguas na malícia da / mestria no matreiro da maravilha/ no visgo do improvisado tenteando a/” contam-se 11 ou 12 sílabas. Quando Caetano canta todo esse trecho em

<sup>117</sup> Pensamos, a princípio, em transcrever a canção considerando o refrão em compasso de 4/4 e as estrofes em 2/4, isso não gera nenhuma grande interferência, mas serviria para ressaltar, nas estrofes, a força do acento que, no compasso de 4/4, geralmente ocupa o terceiro tempo. Mas para não haver trocas constantes e evitar possíveis confusões, optou-se pelo compasso em 4/4 que pareceu mais adequado ao refrão e não deixa de servir ao restante, já que é sabido que o 3º tempo é proeminente neste tipo de compasso.

<sup>118</sup> Tercina é quando três notas são executadas ocupando o tempo exato de duas. No caso, no tempo de duas colcheias são tocadas três notas grafadas como colcheias também, elas devem ter a mesma duração. Isso ocorre porque é uma forma de grafar um ritmo “complexo” de ser grafado pelas figuras rítmicas que utilizamos. Quando duas colcheias “valem” 1 tempo então 4 semicolcheias valeriam o mesmo um tempo, assim não haveria nota que valha um terço desse valor, por isso esse “caractere especial”.

tercina ele torna todas as notas iguais, ou seja, torna inexistente a hierarquia de proeminência ao menos em sua correlação com a duração. Como se isso não bastasse, além da sílaba “povo”, não há nenhuma outra sílaba acentuada do texto que recaia sobre os tempos acentuados do compasso. A variação melódica, entretanto, mesmo sendo modesta, é que nos parece ser a indicadora dos acentos do texto. Estão circulados os acentos textuais na partitura acima; reparemos que apenas um deles, “maravilha” (além de “povo” que recai sobre o tempo acentuado), não indica variação melódica. Essa indicação de variação melódica se faz de formas diferentes, às vezes a nota/sílaba acentuada precede a variação e às vezes sucede.

Já na leitura de Campos os acentos são facilmente identificados bem como a separação entre as frases por meio de pausas – o que não ocorre na canção, onde tudo é cantado num fluxo contínuo que percorre toda a estrofe.



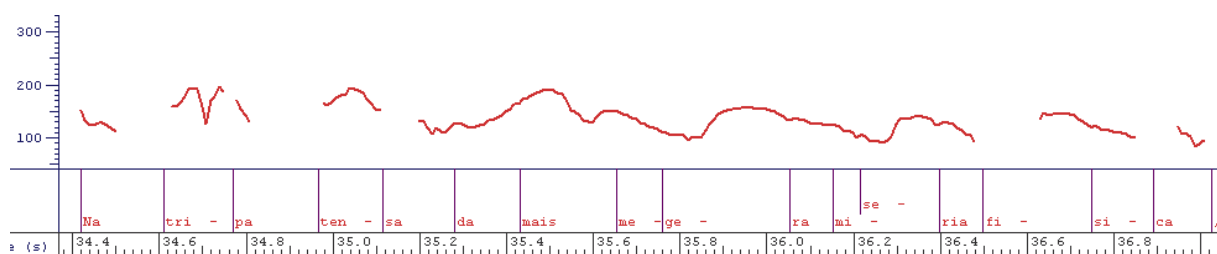
Estão destacados no gráfico os acentos nos quais a variação de frequência (maiores, inclusive, do que no canto) tem uma participação fundamental. A maior parte deles está conjugada com maior duração, mas em “povo”, por exemplo, não é o caso.

Queríamos sugerir, fazendo um importante parêntese, a possibilidade de ritmo e melodia existirem enquanto motivos variados nesse trecho da rēcita. Provavelmente poderia ser tentado em outros momentos do texto também, mas aqui em específico, isso parece mais acessível. Parece que é possível dividir (autoritariamente, já que o autor os publica e chama-os de prosa; mas talvez uma das características poéticas que ele atribui a ela, seja esse trabalho de pausas em fins de frases) esse trecho em versos de tamanhos e estrutura mais ou menos parecidos:

“O povo é o inventalinguas  
 Na malícia da mestria  
 No matreiro da maravilha  
 No visgo do improviso  
 Tenteando a travessia  
 Azeitava o eixo do sol”

Respectivamente, em versos de 7-7-8-6-7-8 sílabas, sendo que sempre se acentua a segunda ou terceira sílabas mais a última tônica de cada frase/verso pelo menos. Consoante com esses aspectos fundamentalmente rítmicos, há o fato de conjugarem-se acentos com elevação de melodia por todos esses versos.

Bem, se compararmos esse trecho com o trecho verificado anteriormente,



será possível ver algumas diferenças. Por exemplo, que nesse trecho (“na tripa...” de duração de 2.607s há um total de 16 sílabas não-poéticas; enquanto isso, se contarmos 2.607s a partir de “o povo...”, será englobado o trecho “O povo é o inventalinguas / na malícia”, sendo que há uma pausa entre as frases/versos, ou seja, 12 sílabas não poéticas, podendo levar à conclusão de que sílabas mais longas e a pausa fazem com que haja menos sílabas nesse segundo caso.

O outro fato é que as melodias se comportam também de maneiras distintas em cada um dos casos. Em “na tripa tensa da mais megera miséria”, a tessitura é menor que em “O povo é o inventalinguas / Na malícia da mestria / No matreiro da maravilha / No visgo do improviso”; no



primeiro caso elas se concentram entre 100 e 200 HZ, no segundo elas ultrapassam 250 HZ. Essas frequências absolutas não parecem significar muito, mas o interessante é notar que elas ocorrem em situações semelhantes: num momento dado de se destacar os acentos de palavras-chave do texto. Isso parece manter uma regularidade em alguns momentos da declamação, mais claro ainda em trechos como “*E se verá que estou certo / e se verá que tem jeito / e se verá que esta feito*”, ou em “*que no fim eu acerto / que no fim eu revento / que no fim eu conserto*”, frases/versos onde há estruturas semelhantes, semelhanças de palavras, assonâncias e rimas.

Essas recorrências da declamação parecem poder ser chamadas de “motivos”. Motivos que a fala desenvolve com a função de estabelecer sentido. O que estamos querendo afirmar é que na fala, ao menos a fala de um texto com preocupações músico-poéticas (as rimas e assonâncias comprovam isso), há mais que projeções sonoras desorganizadas, por mais que não sejam passíveis de notação em partitura musical – e isso nem será sugerido em momento algum neste trabalho.

A fala lança mão de recorrências a determinados padrões para aumentar sua força de expressão; esses padrões se comportam, ao que parece, como os motivos musicais; geralmente aparecem como motivos variados, ou seja, não são exatamente iguais (mesmo porque não há a mesma preocupação, nem técnica, musical para tanto), mas em função da semelhança de ritmo e/ou melodia, sabe-se que um mantém relação com o outro, uma relação de idéias afins<sup>119</sup>.

Diferencia-se da música, no entanto, porque essa recorrência a esses padrões vai depender do leitor. Considerando a musicalização de Caetano como uma leitura, percebemos que as recorrências utilizadas pelo músico são diferentes das do declamador. E aí reside uma diferença fundamental entre “motivos” na fala e no canto: toda vez que for cantada a canção *Circuladô de fulô*, buscar-se-á imitar ao máximo Caetano; ao passo que toda vez que se ler a *prosa poética Circuladô de fulô* poderão ser gerados outros grupos motivicos distintos dos de Haroldo de Campos. A dessemelhança no primeiro caso é tratada como erro, no segundo não.

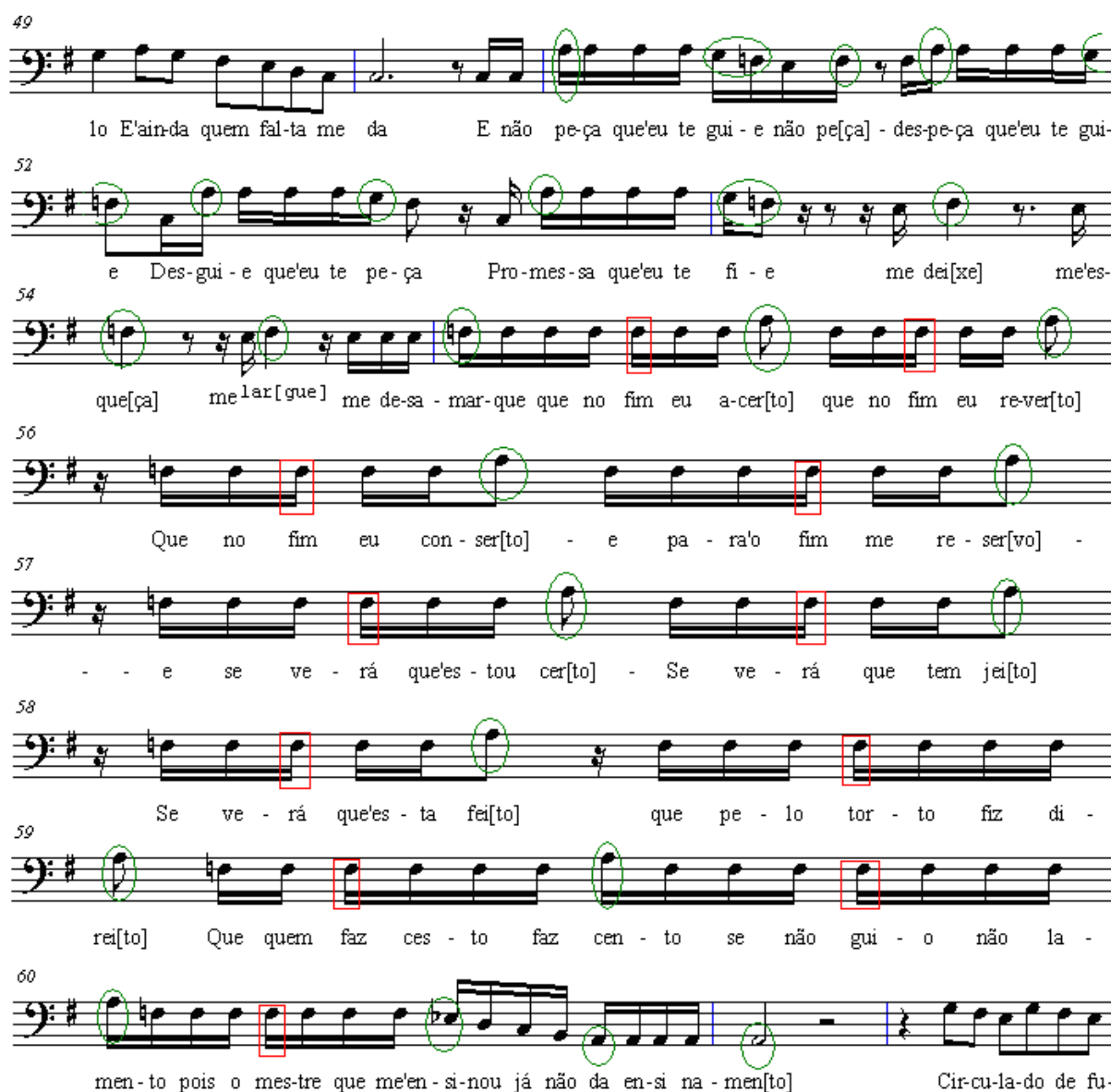
---

<sup>119</sup> Nosso trabalho não tem pretensões de traçar afirmações sobre a fala cotidiana, nem mesmo foi selecionado um *corpus* para isso; mas cremos que é possível que se encontrem alguns desses motivos também na fala do dia-a-dia, e talvez maior sejam as proporções se pegarmos primeiramente a fala de um mesmo falante, depois a fala de indivíduos do mesmo grupo social, da mesma cidade, da mesma região e assim por diante.

Tendo essa liberdade em relação ao texto original, Caetano musicaliza essas frases/versos acima discutidas apoiando-se nas tercinas e destacando os acentos textuais quase que unicamente baseado em mudanças nas direções da melodia.

Finalmente, na última estrofe da canção os acentos são, novamente, bastante demarcados. Vejamo-los em destaque na partitura:

49



lo E'ain-da quem fal-ta me da E não pe-ça que'eu te gui - e não pe[ça] - des-pe-ça que'eu te gui-

52 e Des-gui - e que'eu te pe-ça Pro-mes-sa que'eu te fi - e me dei[xe] me'es-

54 que[ça] me lar[que] me de-sa - mar-que que no fim eu a-cer[to] que no fim eu re-ver[to]

56 Que no fim eu con - ser[to] - e pa - ra'o fim me re - ser[vo] -

57 - e se ve - rá que'es - tou cer[to] - Se ve - rá que tem jei[to]

58 Se ve - rá que'es - ta fei[to] que pe - lo tor - to fiz di -

59 rei[to] Que quem faz ces - to faz cen - to se não gui - o não la -

60 men-to pois o mes-tre que me'en - si-nou já não da en-si na - men[to] Cir-cu-la-do de fu-

Por quase toda essa estrofe os acentos têm por base mais de um correlato. E embora a duração apareça entre eles, não é o que está presente na maioria dos casos. Variação melódica e intensidade parecem estar presentes como correlatos em todos os casos destacados pela elipse

(mesmo naqueles em que a duração se destaca), e apenas intensidade em todos destacados por um retângulo.

Com base em parâmetros musicais apresentados na partitura acima, talvez seja possível pensar nos seguintes grupos rítmico-melódicos trabalhados na canção:

[E] não peça que eu te guie  
/não peça/  
despeça que eu te guie  
desguie que eu te peça  
promessa que eu te fie  
  
me deixe  
me esqueça  
me largue

Versos de seis sílabas acentuando-se a segunda e última de cada verso.

“Me deixe/ me’esqueça/ me largue”, juntamente com as pausas, apresentam uma estrutura íntima com os versos que a precedem. A relação que existe entre “despeça”, “desguie”, “promessa” é mantida também com esses três versos aparentemente pequenos, mas que são acrescidos de pausas.

me desamargue  
que no fim eu acerto  
que no fim eu reverso  
que no fim eu conserto  
[e] para o fim me reservo  
[e] se verá que estou certo  
se verá que tem jeito  
se verá que está feito

“Me desamargue”, soa bem como uma transição entre o grupo anterior e este.

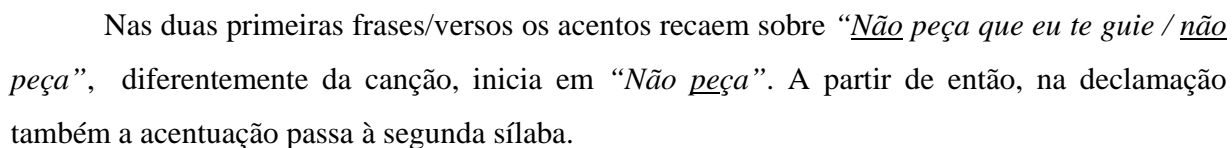
Ademais, há uma estrutura rígida com versos de seis sílabas, onde se acentua a terceira e a última tônica.

Em função dessa estrutura rígida, há elisão de sílabas em alguns momentos para não se alterar o metro (essas sílabas estão grafadas na partitura, mas elas ocorrem ao final de tempo fraco e não sofrem acentuação por intensidade).

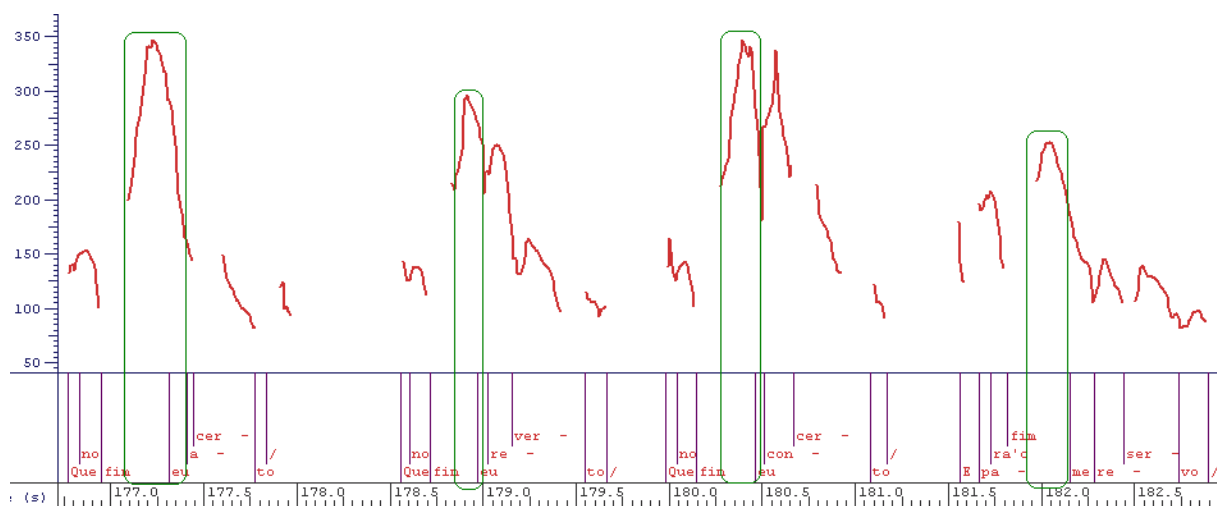
que pelo torto fiz direito  
que quem faz ceto faz cento  
se não guio não lamento  
pois o mestre que me ensinou  
já não dá ensinamento.

“Que pelo torto fiz direito”, conta 8 sílabas poéticas, mas se pensarmos a partir do “que”, ficará rigorosamente de acordo com o metro restante, a saber: 7 sílabas acentuando-se 3ª e 7ª. Mas o fato mais interessante é que, no penúltimo verso, Caetano força um “erro prosódico” para que o metro seja mantido: em vez de cantar “ensinou”, ele canta “ensinou”, acentuando o “si”.

Tudo isso realizado na canção é permitido pelo texto, e algumas das possibilidades estão presentes na declamação de Haroldo de Campos.

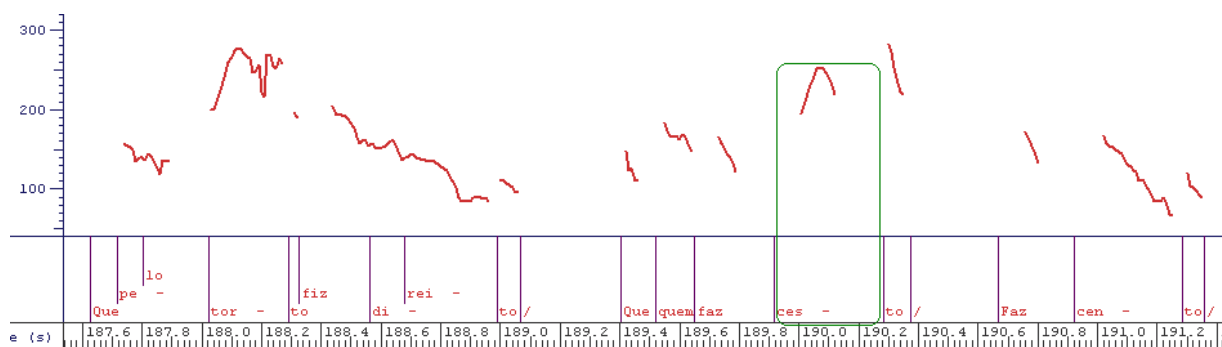


Em seguida, fortalecendo a hipótese de haver motivos desenvolvidos na fala, ocorrem as mais altas frequências da fala:

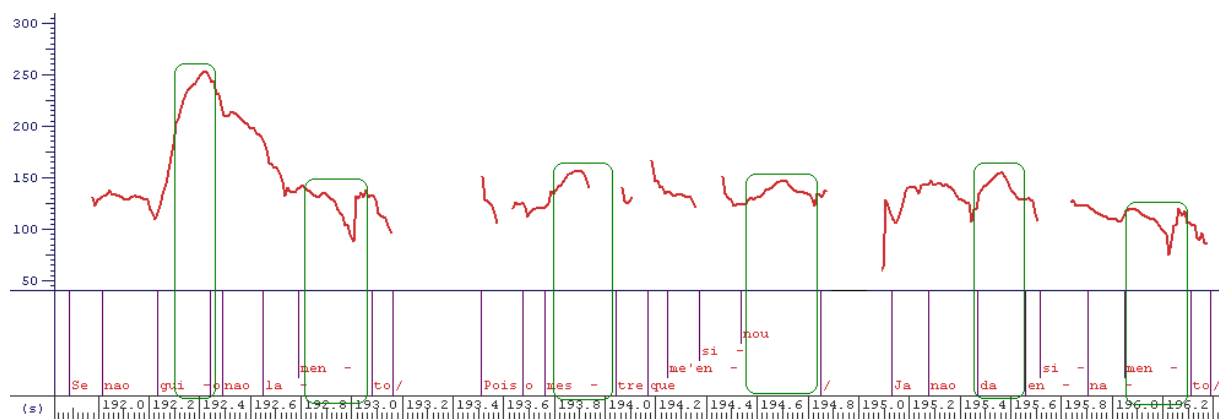


Reparemos que há uma regularidade na ocorrência de eventos semelhantes. Não só em relação ao momento da elevação melódica na frase/verso, mas também em relação aos movimentos precedentes e de continuidade.

Na última parte, o que Caetano transforma em versos heptassílabos regulares, são versos irregulares na declamação do autor de *Circuladô de fulô*.



Por exemplo, em Caetano “*que quem faz cesto faz cento*”, soa como um único verso acentuado, a propósito, nas sílabas sublinhadas. Na récita, não só não é um verso, como se acentua em “*que quem faz cesto / faz cento*”.



E nos últimos versos musicalizados (não o último da declamação ainda), onde Caetano Veloso produz um erro prosódico para atingir determinado efeito estético, Campos não o faz. Como podemos ver, em “*pois o mestre que me ensinou*”, a palavra “*ensinou*” é pronunciada segundo o costume, em função disso, o verso passa a ter oito sílabas, distanciando-se mais das opções da canção.

### 3.3 RONDÓ DO CAPITÃO

“Rondó do Capitão” é um poema de Manuel Bandeira lançado no livro *Lira dos Cinquent'anos* de 1940. O poema foi musicalizado por João Ricardo, membro dos *Secos & Molhados*, um grupo surgido na década de 1970 do qual era vocalista, nos dois primeiros álbuns, o cantor Ney Matogrosso.

Consideraremos a interpretação como autoral no sentido em que a canção é uma composição gravada e divulgada pela banda (disco *Secos & Molhados*, lançado em 1973). Embora Ney Matogrosso, o intérprete, não tenha sido o compositor, a obra foi realizada para a sua interpretação, dentro da concepção da banda que ele integrava.

A análise dessa peça sustenta a tendência de uso de maior tessitura na fala do que na melodia das canções (fique claro que estamos num *corpus* formado pela chamada canção popular). No caso presente, a variação de frequência na fala foi de 60Hz em "Tirai esse peso / do meu coração", a 175Hz em "Não é de tristeza". A isso equivaleria, na escala temperada, uma tessitura da nota Si1 (61.74 Hz) à nota Fá3 (174.6 Hz). Assim sendo, tem-se uma oitava mais uma quinta diminuta. Na canção, a variação é bastante inferior a esta. Vai da nota Fá até a nota Dó, ou seja, uma quinta justa, uma pequena extensão.

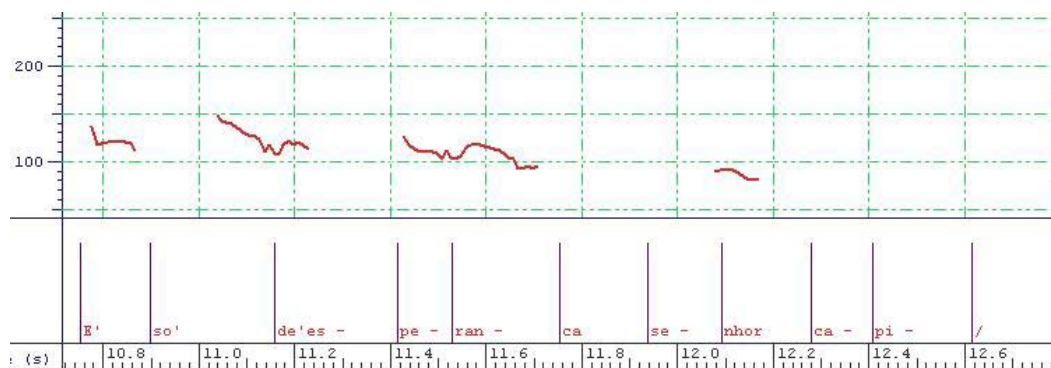
Ao contrário do que ocorreu em “Circuladô de Fulô”, que apresentou uma série de dificuldades para a transcrição, essa foi a mais simples dentre os quatro casos examinados neste trabalho – melódica e ritmicamente.

Um parêntese: há momentos em que a frequência fundamental não é identificada pelo programa WASP. Alguns fatores podem contribuir para tanto: o mais comum é quando há presença de muitas consoantes fricativas, como no exemplo gráfico abaixo; o programa só desenha melodias cujo mínimo seja 50Hz, fato que não é corriqueiro mas costuma acontecer em finais de verso; e por fim, a gravação da voz de Manuel Bandeira foi realizada sem auxílio de equipamento adequado, além de ser antiga<sup>120</sup>, contendo por isso, uma quantidade de ruído

---

<sup>120</sup> Data de 1967. Gravação realizada no apartamento do seu amigo Lauro Moreira. Sítio da internet: <http://www.estadao.com.br/arteelazer/letras/noticias/2006/mai/09/295.htm>, último acesso em 17/05/2007.

superior às gravações de Antônio Cícero e Haroldo de Campos, por exemplo, que podem impedir o programa de identificar a frequência fundamental de alguns trechos.



Fechando o parêntese, podemos questionar se há uma "justificativa textual/de r cita" para tal economia na musicalização.

Na declamação de Manuel Bandeira todas as frases possuem direcionamento descendente, inclusive as que aparecem na canção ascendentemente. Lembrando que na r cita vez por outra dois versos são unidos no mesmo bloco f nico, nesses casos, como em "Não é de tristeza, não é de aflição", pode acontecer de o final do primeiro dos dois versos não demonstrar, ainda, o caráter descendente da "frase". Sendo assim, d -se a regra: frases afirmativas ter o queda de frequência como parâmetros de terminações; ou, melhor dizendo, não é que as frequências sejam descendentes em função do caráter afirmativo da frase, mas a frase   afirmativa porque características sonoras lhes são impressas e, combinadas com o código da língua, as entendemos como afirmativas.

A recorrência a pequenos motivos melódicos e a intervalos rítmicos   constante: as terminações de frases em " o" são tratadas na música sempre de maneira descendente. Excetuando o verso "aérea pois não", todos os outros versos terminados em " o", desenvolvem a mesma frase rítmico-melódica. Observemos na partitura seguinte:



9 Bão ba-la - lão se-nhor ca-pi - tão ti - rai es - se pe - so do meu co-ra - ção -

17 - - - - - Não é de tris - te - za Não é de a - fli - ção é

26 só de'es-pe - ran - ça Se-nhor ca-pi - tão - - - - -

32 - - - - - A le-ve'es-pe - ran - ça A'a - é-rea'es-pe -

41 ran-ça a - é-rea pois não Peso mais pe - sa - do Não existe não Ah,

li - vai - me de - le se-nhor ca - pi - tão

São sempre uma seqüência descendente, dó-si-la-sol, e no caso de "aérea, pois não", um salto intervalar dó-sol.

Esse motivo<sup>121</sup> rítmico-melódico é usado também para outros versos que não esses terminados em "ão"; 12 dos 15 versos são terminados com o mesmo motivo, os outros três versos também repetem um motivo distinto desse (*marcados na partitura acima com uma linha ascendente*), um salto de sol para si.

Ou seja, uma economia musical bastante grande, economia que se repete no arranjo e instrumentação: apenas um violão "dedilhando" os acordes da harmonia ( Dó-Sol-Fá) e uma flauta que tece melodias muito semelhantes àsquelas cantadas por Ney Matogrosso.

<sup>121</sup> Motivo é, resumidamente, uma idéia musical (rítmica, melódica ou harmônica) curta que serve de base para o desenvolvimento da peça.

Uma característica muito forte do poema de Bandeira, enfatizada por ele na r cita, são os acentos do metro, num pulso quase regular em função da acentuação nas segundas e quintas sílabas na maioria dos versos, 11 dos 15.

Essa característica é, no entanto, preterida na canção. Os acentos nem sempre são sentidos. Vejamos na partitura como foram tratadas, na canção, as sílabas acentuadas na leitura de Manuel Bandeira - os acentos que "possuem correlação" física estão destacados em elipse, os que "não possuem correlatos" de acento são destacados com um retângulo e "casos controversos" são sublinhados:

9 B o ba-la-l o se-nhor ca-pi-tão ti-rai es-se pe-so do meu co-ra-  o -

17 - - - - - Não é de tris-te-za Não é de la-fla-  o  

26 s  de'es-pe-ran- a Se-nhor ca-pi-t o - - - - -

32 - - - - - A le-ve'es-pe-ran- a A'a- -rea'es-pe-

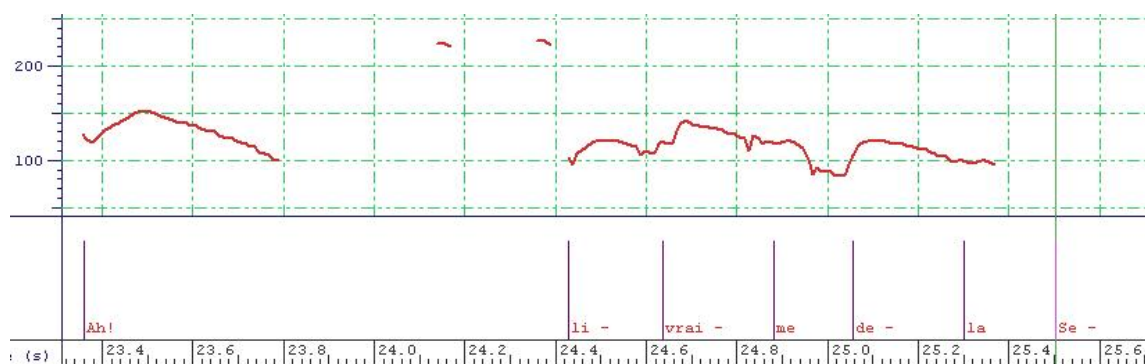
41 ran- a a- -rea pois n o Peso mais pe-sa-do Não ex-is-te não Ah,

li-vrai-me de-le se-nhor ca-pi-tão

Como podemos observar, o texto tem um "tratamento inadequado", no sentido em que, no canto, algumas características da palavra estão mais distantes da maneira como se utiliza na r cita, que está sendo adotada como primeira (e primária) realizadora dos textos selecionados – ou seja, está inadequado em função de um ponto de vista. Considerando a "fidelidade" ao texto, a

forma como se representa a melodia e ritmo da fala no canto, vemos uma relativa distância de um em relação ao outro.

Em alguns casos na canção, poderíamos, inclusive, perceber erro prosódico. Esse é o caso de "Ah, livrai-me dele": o acento da récita recai sobre "Ah, livrai-me dele".



Não há problemas em identificar os acentos no verso. Tanto a duração, quanto a melodia são sobressalentes nessas sílabas. Na canção, no entanto, as sílabas "Ah, livrai-me dele", são cantadas todas com a mesma duração. E a sílaba "livrai-me" está realizando uma mudança de direção de melodia, quando se chega e quando sai se dela. O destaque que a nota ganha em função desse desenho melódico, pode ser a explicação para casos como em "livrai-me dele", que mesmo tendo duração menor e estando em frequência mais grave do que a sílaba do contexto ("dele"), não parece um erro prosódico. Isso ocorre também em: "Tirai esse peso" e "É só de esperança".

Na partitura anterior, com as marcações de acentos, aparecem alguns casos que chamamos de "controversos", isso porque, a princípio poderia não ser muito claramente definida a acentuação, ou ao menos, visualmente os correlatos não parecem suficientes. Acontecem 6 casos desses. Três deles são menos controversos que os outros: "Tirai esse peso", "É só de esperança" e "Ah, livrai-me dele".

Nesses casos as sílabas acentuadas na récita possuem duração menor que a sílaba posterior no tratamento recebido da canção.

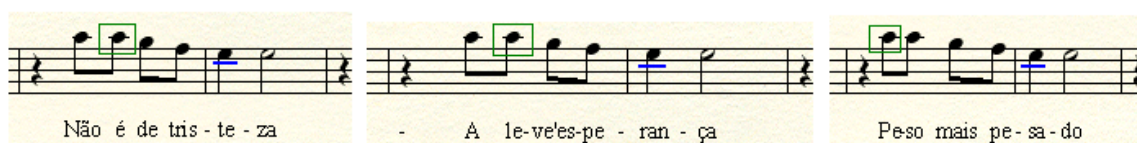




Já foi comentado que nos finais de verso, a duração da última sílaba, mesmo que ela não seja acentuada, tende a se alongar – e é muitas vezes maior que a última sílaba tônica, inclusive. Na leitura de Bandeira, entretanto, ao contrário da canção, isso não se realiza, talvez em função da junção com o verso seguinte: "Tirai esse peso (/) do meu coração", "É só de esperança (/) senhor capitão" e "Ah, livrai-me dele (/) senhor capitão".

Mas apesar de a duração não fazer correlação de acento nos casos acima, acreditamos que a melodia lhes confere esse caráter: eles representam uma interrupção no caminho melódico ascendente, que retoma seu traçado após esses “obstáculos”.

Os casos restantes, porém, estão mais para uma situação de falta de correlação de acentos mesmo. Reparemos que, além da falta de apoio acentual na duração, as tônicas das palavras são cantadas no contratempo do segundo tempo do compasso ternário, ou seja, lugar sem acento.



Dizemos, no entanto, que são controversos, porque, de modo muito mais tímido que os casos anteriores, é possível tentar uma defesa da relação texto/canto: as sílabas estão representando também mudança na direção da melodia, que é descendente até elas, quando o traçado é interrompido (mas como o traçado não é retomado, não sugere aquele “obstáculo” da situação anterior).

Outra maneira de ser condescendente e não entender os trechos acima como distantes demais da fala (ou erros prosódicos), seria considerar o fato de que o alongamento da sílaba de final de frase é comum na fala (como podemos perceber através dos gráficos expostos até o momento no trabalho), e na canção ocorre a mesma coisa.

Interessante, entretanto, notar que, por mais que haja tais situações de tratamento diferente das palavras, em momento nenhum é "chocante" ouvir o texto da canção; em nenhum momento ele é incompreensível; em nenhum momento, e a princípio, há erros prosódicos absurdos que nos impeçam a compreensão do texto cantado. O caso mais saliente parece-nos ser "Ah, livrai-me dele", no qual a duração da sílaba acentuada é igual à das notas do contexto, mas

a sílaba "livrai-me" está no trecho de mudança de melodia chamando atenção para si, soando “ah, lívrai-me dele”.

Talvez um grande responsável por nossa compreensão íntegra do texto cantado, seja o nosso conhecimento nativo da língua portuguesa. O nosso cérebro, possivelmente, organiza, ajudado pela semântica, o texto no ato da recepção "corrigindo desvios" não muito crassos. Assim, pequenos problemas na acentuação não seriam percebidos - desde que uma sílaba átona na fala não seja acentuada em detrimento da tônica do contexto.

Ao passo que na canção os acentos são sacrificados em função de uma determinada ritmicidade motívica - recorrente -, a leitura de Bandeira é bastante clara quanto às durações e outros correlatos de acentuação, mas nem por isso é sem ritmicidade, ou ainda sem ritmo recorrente.

Bandeira procura estabelecer um pulso para que o ritmo do poema seja regular até certo momento. O poema é introduzido por um ritmo que logo no segundo verso já é modificado e dá início ao estabelecimento de um ritmo de pulso regular. Abaixo vemos os acentos sublinhados:

*Bão balalão,  
Senhor capitão,  
Tirai este peso  
Do meu coração.  
Não é de tristeza,  
Não é de aflição:  
É só de esperança  
Senhor capitão!  
A leve esperança,  
A aérea esperança...  
Aérea, pois não!  
- Peso mais pesado  
Não existe, não.  
Ah, livrai-me dele,  
Senhor capitão!*

O ritmo regular dura do segundo verso até o 12º, “Aérea pois não!”. Após este há um verso acentuado na primeira sílaba “Peso mais pesado”, quebrando completamente o ritmo de leitura; em seguida há mais dois versos de ritmos novos ao poema, que finaliza voltando ao verso mais comum acentuado na segunda e quinta sílabas.

Um esquema para tornar mais visual esse ritmo seria:

/xx/	<i>Bão, balalão</i>
x/xx/	<i>Senhor capitão</i>
...	...
/xxx/	<i>Peso mais pesado</i>
xx/x/	<i>Não existe, não.</i>
/x/x/	<i>Ah, livrai-me dele,</i>
x/xx/	<i>Senhor capitão</i>

São cinco modelos rítmicos, sendo apenas um repetido. O primeiro parece servir de introdução (como já foi dito, algumas canções e versos populares, como é o caso do verso popular que serve de mote para Bandeira, apresentam comumente um verso menor, geralmente de 4 sílabas, como introdução logo seguido de versos de 5 ou 7 sílabas) e os outros para interromper o ritmo estabelecido.

Dessa maneira, há um trabalho rítmico cuidado na composição do seu poema. Ritmo recorrente mas com variações (com grande relação com a mudança de metro), maior inclusive do que a realizada pela canção dos *Secos & Molhados* (o que ocorre geralmente no cancioneiro popular brasileiro: "prendem-se" mais a motivos tanto rítmicos quanto melódicos, embora haja um enorme repertório também de poemas muito devotados às questões de recorrência rítmica - o caso mais claro para nós é a poesia brasileira parnasiana).

A utilização rítmica em Bandeira não deve ser surpresa a nenhum leitor de sua poesia. Estamos falando de um poeta cuja produção poética tange, de várias formas e muitas vezes, a questões musicais (além da própria relação do poeta com música e músicos, para os quais escreveu algumas "letras" de canções, por exemplo para Francisco Mignone e Jayme Ovalle).

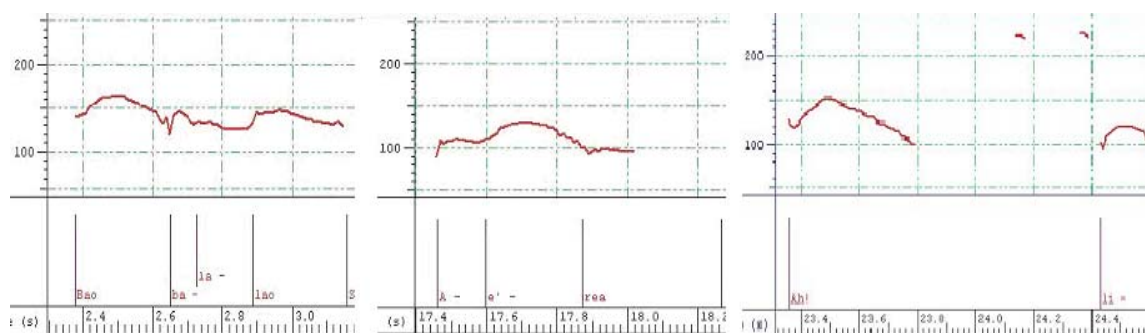
Tivemos a oportunidade de realizar em disciplina de pós-graduação<sup>122</sup>, um trabalho intitulado "A música antes de tudo: aspectos musicais da obra poética de Manuel Bandeira e sua tradução de "Três poemas de Verlaine". O objetivo do artigo, ainda não publicado, era buscar aspectos influentes da poesia simbolista em poetas brasileiros. Escolhemos o aspecto musical devido à importância que poetas como Baudelaire, Verlaine e Mallarmé atribuíram à música, e a tradução de "Três Poemas de Verlaine" para observar o trabalho de um "poeta musical" traduzindo outro com preocupações semelhantes. Aproveitamos para o título a deixa de "De la

---

<sup>122</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Disciplina: *Poesia de língua portuguesa II*. Professor responsável: Édison da Costa. 2005, 1º semestre.

musique avant toute chose". Pudemos observar na poesia de Manuel Bandeira as três formas de manifestações musicais simbolistas às quais Anna Balakian se refere em seu livro *O Simbolismo*<sup>123</sup>. Grosso modo: palavras evocando determinado sentimento através da sonoridade e não por um significado especial; frases compostas para soar como música, por assonâncias, rimas etc; e composições sugerindo "formas" e frases musicais.

Da mesma forma que há recorrências rítmicas, há também recorrências melódicas no poema recitado. Elas são, porém, muito pequenas se comparadas às recorrências da canção e ficam, timidamente, a cargo das acentuações, que geralmente geram maiores duração e frequência no contexto. Observemos nos gráficos seguintes a semelhança das curvas nas sílabas acentuadas:



/xx/ Bão, balalão

x/xx/ Aérea pois não

/x/x/ Ah, livrai-me dele

No gráfico acima há três exemplos de como acento, duração e melodia estão associados. No primeiro há duas saliências na linha melódica do gráfico, que não por coincidência são as

<sup>123</sup> BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000. A citação é longa mas vale a pena: "Deve-se notar que existem, com efeito, três diferentes conceitos de música na poesia do século XIX. O primeiro, como vimos em Baudelaire, encontra nas palavras as mesmas propriedades sugestivas inerentes às notas musicais: evocadoras de um sentimento, mas sem comunicar um significado especial. Na poesia de Verlaine, não é a palavra que põe em movimento na mente do leitor associações de imagens, ou provoca emoções vagas como as da música; mas, as associações de combinações especiais de palavras, que contêm essas referências de sons como 'Il pleure dans mon coeur', soam na verdade como música. Tornam-se música do mesmo modo que a harmonia de uma série de sons musicais. A poesia se torna música através de seu apelo ao ouvido e não através da sua função inerente ou de seus efeitos sobre as associações mentais. Um terceiro tipo de música em poesia foi demonstrado por Mallarmé, que estimulou a verdadeira composição da obra musical: temas e variações, orquestração sinfônica da frase, as pausas - espaços em branco - entre as imagens como entre as notas, a imagem verbal substituindo a frase musical, uma forma que sublinha poemas tão diversos quanto 'L'Après-midi d'un faune' e 'Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard'." p. 55

sílabas acentuadas do verso, primeira e quarta sílabas, e que também não por acaso, possuem frequências elevadas e maiores durações; embora essas últimas características possam ou não estar presentes, como aponta o segundo caso: em “Aérea pois não”, a sílaba acentuada que consta no gráfico apresenta como correlato de tônica a frequência apenas, já que a duração se estende na pós-tônica, mesmo não sendo fim de frase. E no terceiro gráfico o acento é explicitamente caracterizado por frequência e duração, inclusive com um alongamento quase caricatural da sílaba para fortalecer a semântica da ‘súplica’ “Ah, livrai-me dele”.

Para além disso, há as recorrências melódicas determinadas pelo caminho descendente das frases afirmativas. Essas recorrências, porém, estão mais ligadas ao padrão de entoação de frases afirmativas, do que por um pensamento melódico. Porém, se isso puder ser considerado motivo melódico, deve-se repensar seriamente sobre as afirmativas de alguns teóricos de que a fala não possui recorrências.

Como dissemos na análise anterior, a existência de recorrências rítmico-melódicas não pode ser tomada para diferenciar ritmo e melodia em música e em poesia. É possível, talvez, investigar a dosagem do seu uso como um possível parâmetro para tal diferenciação. Ao final do trabalho voltaremos a essa e outras questões que possam contribuir para elucidar esse problema a princípio tão simples, já que todos pensamos distinguir facilmente a diferença entre canto e fala, mas que tem se mostrado tão complexo visto que por meio de conceitos, e com zelo para não cometermos generalizações desviadas, ainda não soubemos fazer tal distinção.

Retornemos, pois, à questão inicial: há uma "justificativa textual/de rēcita" para tal economia na musicalização?

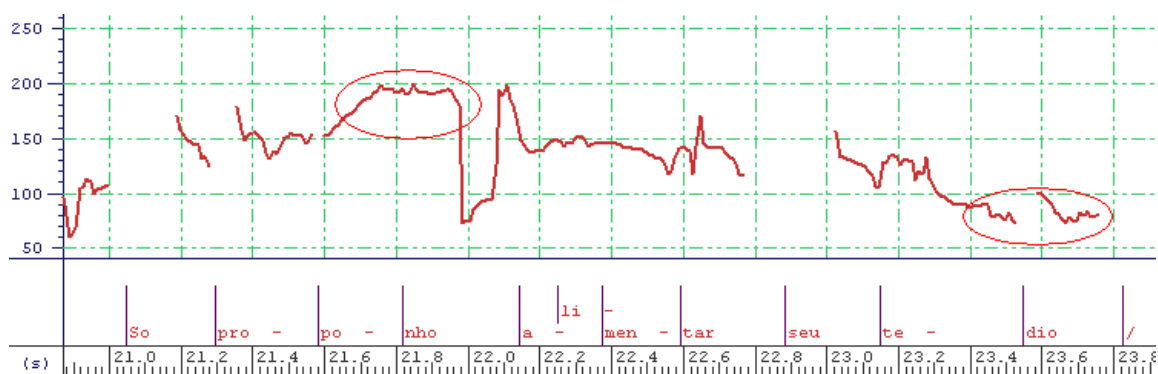
Do ponto de vista da presença da oralidade no canto, podemos sugerir que a canção explora pouco, e é pouco fiel, às possibilidades do texto. Não que a melodia devesse ser complexa, mas no sentido em que a música é tão econômica em sua construção rítmica e melódica que beira, durante muitos momentos da canção, a erros prosódicos. E as frases musicais muito semelhantes não representem a entoação do texto, o que parece impedir que os "sentimentos e sentidos", impressos pelos poetas (através da cuidadosa seleção das palavras) na "música do texto", se realizem.



### 3.4 ÁGUA PERRIER

Novamente veremos uma canção interpretada por Adriana Calcanhoto e novamente um poema de Antônio Cícero. O motivo da repetição é que em função dos critérios para configuração do *corpus* que adotamos – poemas recitados pelo próprio autor e canções interpretadas pelo próprio compositor<sup>124</sup> – o número de peças disponíveis fica bastante limitado. A canção vem ao público pelo disco *Senhas*<sup>125</sup>, de 1992, e o poema integra a mesma coletânea em que consta o poema *Maresia*.

Dando prosseguimento ao mesmo tipo de análise que realizamos até aqui, vemos novamente a tessitura da fala maior que a do canto. As frequências na fala vão de 195HZ aproximadamente em "Só proponho alimentar seu tédio", a, mais ou menos, 80HZ em vários trechos, sempre em final de bloco fônico, como em: "mesmo antes de ver", ou "alimentar seu tédio". E nesse último caso é interessante já que no mesmo verso a frequência percorrerá toda a tessitura utilizada em toda a récita.



Essas frequências corresponderiam aproximadamente às notas mi2 (82.41Hz) e sol3 (196Hz), respectivamente a mais grave e a mais aguda. Na canção, a tessitura vai da nota dó#3 até o si3, um intervalo de sétima menor.

Esse poema de Antônio Cícero não possui uma métrica regular entre os versos. Mas há, entretanto, uma certa recorrência de modelos métricos de estrofes. Dois tipos, na verdade, que poderíamos chamar de A-A'-B-A".

<sup>124</sup> Salvo exceção salientada de "Maresia".

<sup>125</sup> CALCANHOTO, Adriana. *Senhas*. Sony, 1992. faixa 09.

Acreditamos ser possível pensar dessa maneira sobretudo em função da ritmicidade utilizada para a introdução de cada uma das estrofes, que parece determinante. Vejamos um esquema rítmico dos versos<sup>126</sup>:

Não quero mudar você	x/xx/x/
Nem mostrar novos mundos	xx/xx/x
Pois eu, meu amor	x/xx/
Acho graça até mesmo em clichês	xx/xx/xx/
Adoro esse olhar blasé	x/xx/x/
Que não só já viu quase tudo	xx/x/xx/x
Mas acha tudo tão deja vu	x/xxx/xx/
Mesmo antes de ver	/x/xx/
Só proponho alimentar seu tédio	/x/xxx/x/x
Para tanto exponho a minha ad(i)miração <sup>127</sup>	xx/xx/xx/x/xxx/
Você em troca cede'o seu olhar sem sonhos	x/x/x/xxx/x/x
A minha contemplação	x/xx/x/
Adoro sei lá porque	x/xx/x/
Esse olhar / meio escudo	xx/xx/x
Que em vez de meu álcool forte	x/xx/x/x
Pede água perrier	x/x/x/

É possível identificar as duas primeiras estrofes com a última. O indício mais forte para isso talvez seja o verso que introduz a estrofe, que nesses três casos são ritmicamente semelhantes: "x/xx/x/". Os versos que se seguem são compostos basicamente do mesmo "material" rítmico do primeiro; são iambs e anapestos, apenas o terceiro verso da segunda estrofe possui um pé que abarca três sílabas átonas. À essa semelhança de pés, soma-se outra similaridade referente ao tamanho dos versos: possuem entre cinco e nove sílabas.

Todas essas características fazem mais sentido se comparadas às da outra estrofe, a terceira. O verso inicial "Só proponho alimentar seu tédio" é bastante distinto dos versos iniciais das outras estrofes, o que a diferencia: /x/xxx/x/x, esses pés são usados com frequência nos quatro versos. Ademais, os versos longos também marcam essa estrofe: 9, 15, 12 e 7 sílabas poéticas respectivamente.

<sup>126</sup> Um esquema rítmico desse tipo pode ser contestado já que as atribuições de tônicas e átonas depende, não só de questões gramaticais, mas também de opções de leitura. O esquema exposto acima é balizado no programa WASP que utilizamos para analisar frequência e duração.

<sup>127</sup> Na palavra "admiração", é pronunciado o "i" em "adimiração" com duração considerável, de modo que a estamos considerando como sílaba poética; na canção, inclusive, será executada em uma nota com o mesmo tratamento de outras sílabas.

Uma experiência interessante pode ser pensar uma estrofe inteira como uma unidade rítmica; ou seja, uma ritmicidade que não se completa em um verso apenas, mas precisa de uma determinada seqüência para que seja estabelecido algum padrão. Assim poderíamos fazer o seguinte exercício:

1ª estr.    *x / x x / x / x x / x x / x x / x x / x x / x x /*

2ª estr.    *x / x x / x / x x / x / x x / x x / **x x x / x x // x / x x /***

3ª estr.    */ x / x x x / x / x x x / x x / x x / x / x x x / x / x / x / x x x / x / x x / x x / x /*

4ª estr.    *x / x x / x / x x / x x / x x / x x / x / x x / x / x /*

Comparando, vemos que os trechos que mais se diferem ritmicamente no poema são os dois versos finais da segunda estrofe, destacados em negrito, e toda a terceira estrofe. Mas o que queremos ressaltar é a existência, que parece plausível, desses dois modelos, porque isso é responsável pela organização da canção de Adriana Calcanhoto.

A organização formal da canção está diretamente ligada a estas ritmicidades. As 1ª, 2ª e 4ª estrofes têm a mesma harmonia, com algumas ornamentações<sup>128</sup>, particulares, e a terceira estrofe uma harmonia diferente desta.




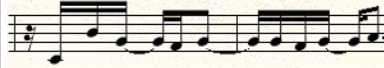





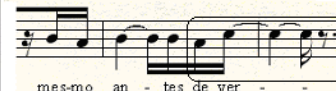

Canções, e outras formas musicais em geral, realizam mesmo, via de regra, essa mudança e posterior volta à harmonia. Uma exposição e exploração de material, seguida de material novo e retomada ao começo.

Quando compõe-se primeiramente a música e depois a letra, seqüência bastante comum na composição de música popular, resolvem-se essas exigências formais no ato da composição e o texto vem a se "encaixar" sobre a melodia. Mas nos casos presentes neste trabalho, os textos sempre vêm primeiro, já que são poemas inclusive publicados. Desta maneira, ou o compositor "extraí" um material não óbvio de recorrência, como em "Circuladô de Fulo", onde vimos que Caetano Veloso teve que "descobrir" no texto de Haroldo de Campos uma maneira de estabelecer esse material ao qual a canção recorre; ou então o compositor se aproveita de algumas características do texto para tanto: como em "Rondó do Capitão" (artifício usado à exaustão, aproveitando a forte recorrência presente no texto).

<sup>128</sup> No presente caso, essas ornamentações são apenas acordes "montados" de maneira invertida (em vez de 1-3-5-7, por exemplo, 7-1-5-3, onde são as mesmas notas com um arranjo diferente - isso produz um resultado sonoro diferente, mas que se encaixa ao "molde").

“Água Perrier” parece estar entre o primeiro e o segundo casos; a recorrência não é tão explícita quanto no Rondó, mas nem tão obscura quanto no “Circulado”. O aproveitamento do texto nesta canção é interessante. A música composta por Adriana Calcanhoto foi baseada naqueles modelos rítmicos explicitados acima. Podemos pensar a forma da canção como a do poema: A-A'-B-A" (essas A' e A" são distinguidos de A para destacar que, apesar de apresentarem algumas diferenças na melodia, possuem estrutura harmônica semelhante).

Vejamos a partitura das estrofes ditas "A":

A	A'	A"
		
		
		
		

Fácil perceber a semelhança entre os desenhos em alguns dos trechos. Os dois primeiros versos nas três estrofes são muito parecidos. Isso perdura ainda nas estrofes A e A". No caso de A', há uma diferença fundamental que é na finalização da melodia no quarto verso, que em vez de resolver num repouso, tensiona preparando a entrada de uma nova harmonia e modelo melódico<sup>129</sup>. Segue a partitura do B:

<sup>129</sup> Essas finalizações estão destacadas na partitura. Mas esse parêntese é para destacar que alguns trechos (como os dois últimos compassos de A e A", mas não em A'), onde não há completa simetria (no destaque, A" possui uma nota a mais que A), a melodia é tratada como a sendo a mesma (visto que é composta baseada nas mesmas notas, mesma figuras rítmicas, orientações – grave/agudo – no mesmo sentido e terminações semelhantes), porém variada.



Na récita o verso é: “Você em troca cede, o seu olhar sem sonhos/ à minha contemplação”; na canção o verso foi alterado para "Você em troca sério / E o seu olhar sem sonhos / A minha contemplação", e um novo verso é incluído: "aí eu componho uma nova canção"<sup>130</sup>.

Não sabemos o motivo da alteração do verso, mas a respeito da inclusão de um novo verso ao final da estrofe, são possíveis algumas sugestões: os versos desta estrofe possuem 9, 15, 12 e 7 sílabas respectivamente, isso gerou frases musicais de 4 compassos para os três primeiros versos e uma de 2 compassos para o verso "À minha contemplação"; a melodia em "A minha contemplação" termina ascendentemente; e ainda sobre um acorde tensionado<sup>131</sup>. Parece, portanto, que a compositora optou por adicionar um novo verso para que a melodia e o problema fossem resolvidos. Da maneira como foi composta, uma opção de Adriana Calcanhoto, se a

<sup>130</sup> Informações constantes no encarte do disco: CALCANHOTO, Adriana. *Senhas*. Sony, 1992. faixa 09. Ou no sítio eletrônico da cantora: [http://www.adrianacalcanhoto.com/sec\\_discografia\\_list.php](http://www.adrianacalcanhoto.com/sec_discografia_list.php).

<sup>131</sup> Em harmonia de música popular, chamamos de tensão quando há um acorde instável, que geralmente traz em si uma dissonância e sugere falta de repouso e um outro acorde onde possa repousar, geralmente um acorde estabelecido como “tônica”; metaforicamente, às vezes é explicado como sendo pergunta (tensão) e resposta (repouso).

melodia acabasse naquele ponto ficaria em suspenso, tanto a melodia ascendente quanto a harmonia sem “resolução”: ou seja, uma tensão que não encontra um repouso.

Importante notar que o que diferencia musicalmente essa estrofe das outras pode ser basicamente três aspectos: uma ligeira reorganização na combinação de alturas em combinações não utilizadas anteriormente como no trecho "Só proponho", visto que as notas utilizadas são as mesmas das outras estrofes; a harmonia que, por ser diferente, produz relações diferentes entre as notas cantadas e as notas tocadas pelos instrumentos; e a reorganização rítmica, que neste momento é executada com notas mais longas. É possível observar na partitura que há muitas notas "ligadas", aumentando sua duração, além do que o verso adicionado não é composto com os mesmos motivos dos versos anteriores, possui o ritmo baseado em tercinas, figura rítmica não utilizada em nenhum outro trecho da canção, o que gera destaque.

Sendo assim, o que representava uma variação rítmica – e, claro, melódica, mas essa mais arisca à análise descritiva ou esquemática, embora visualmente clara nos gráficos da fala apresentados – no poema, acaba por ser aproveitado como forma de variar musicalmente a canção: ritmo, melodia e harmonia. A terceira estrofe transforma-se no "B", lugar de variação e material novo.

Mesmo que no processo de composição não tenha sido racionalizada a ritmicidade do poema, ela parece ter sido determinante nas escolhas da cantora/compositora. Embora o poema não apresente regularidade de recorrências imediatas, um padrão métrico fixo” e claro entre os versos, elas foram encontradas na composição estrófica.

Em relação ao uso da palavra no canto, parecem muito maduras também as escolhas rítmico-melódicas. O respeito às durações das sílabas átonas e tônicas é visível na canção. Vejamos o seguinte exemplo:



O que está destacado pela elipse são as sílabas tônicas na récita de Antônio Cícero. Como podemos perceber, elas estão devidamente representadas na canção de A. Calcanhoto. O único ponto, no trecho acima, em que a tônica não possui duração maior é em "Não quero mudar...", que apesar de não ter maior duração, indica mudança de direção de melodia. Um porém fica por conta de uma pequena alteração no terceiro verso que na récita é "Pois eu, meu amor" e na canção "Porque eu meu amor".

Não parece ter havido um motivo de ordem textual/musical para tal mudança. No sentido de que se houvesse uma preocupação extrema em não alterar o poema, a linha melódica poderia ter sido composta apenas aumentando a duração de "Pois eu meu..." – mas tal preocupação não parece o caso, já que há outras mudanças mais significativas na canção, como a inclusão de um novo verso. Ou seja, é mais provável que tenha sido uma opção estética por uma frase musical com duas semicolcheias nas notas si-lá e em seguida retornar ao si ("porque eu"), em vez de duas colcheia seguidas na nota si ("pois eu").

Em toda a canção, o único ponto em que não há nenhum desses argumentos (duração e mudança de direção de melodia) para justificar a presença da palavra falada no canto, é no trecho:

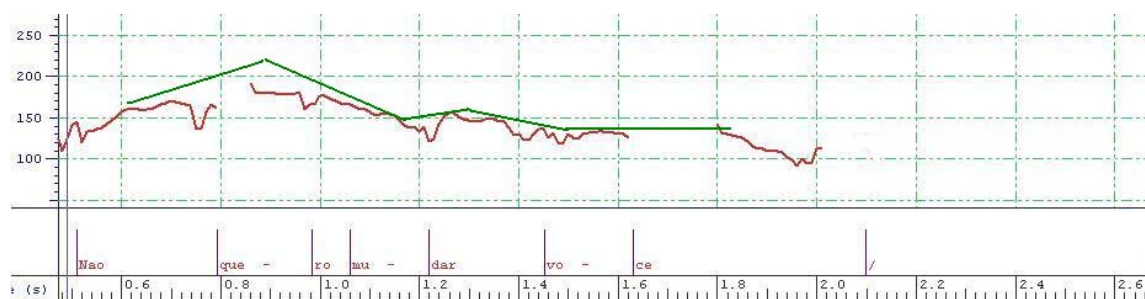


"A minha ..." tem duração igual à nota anterior e menor que a nota posterior. Não está descaracterizada, no entanto, como tônica, porque as notas do contexto também não são enfatizadas em função da localização no compasso. As notas de "A minha..." estão recaindo no "contra" dos acentos de compasso enquanto a sílaba "minha" recai na cabeça do segundo tempo -



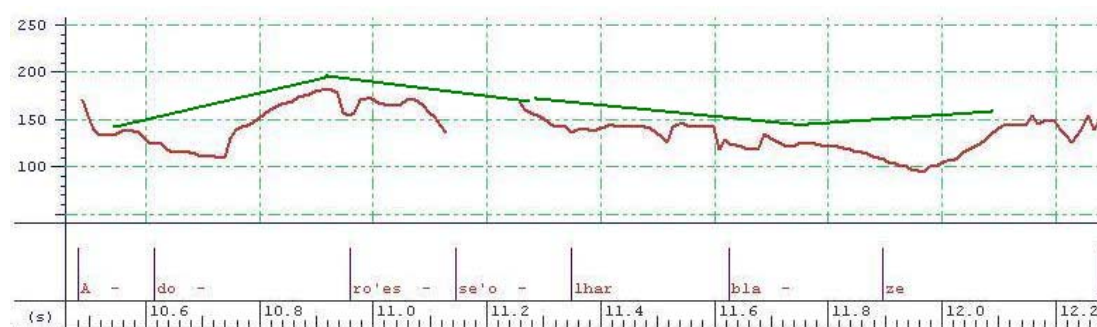
que apesar de não ser o tempo mais forte do compasso, é o único preenchido com nota, sobre a cabeça do primeiro tempo recai uma pausa.

O movimento melódico da r cita em muitos trechos se assemelha à melodia da can o, como no exemplo a seguir, de outros possíveis:

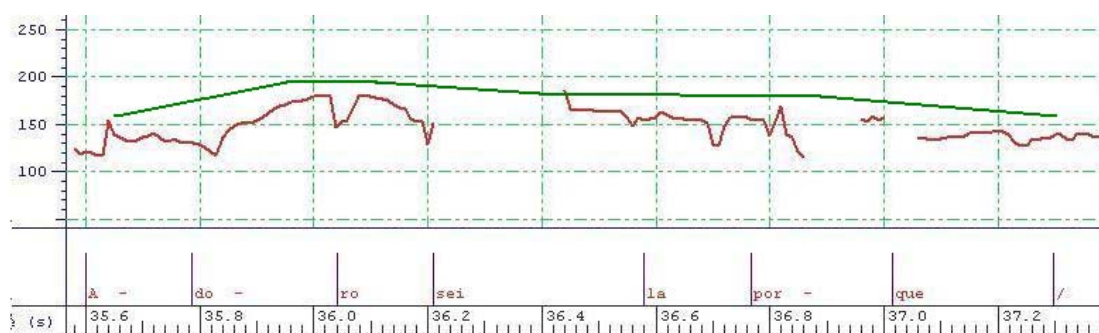


Consideramos o exemplo acima particularmente importante, porque foi muito caracterizado na can o, é o motivo musical ao qual Adriana Calcanhoto recorre para iniciar as estrofes intituladas "A".

Na r cita esse movimento melódico é igualmente recorrido por Antônio Cícero:

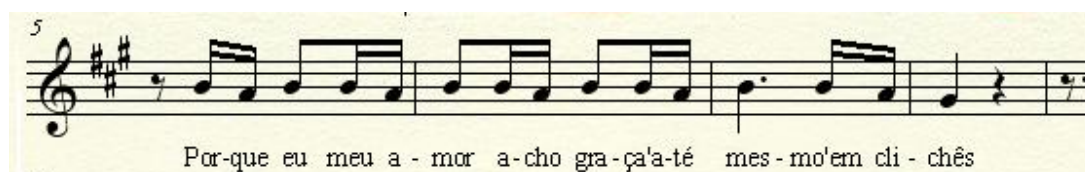
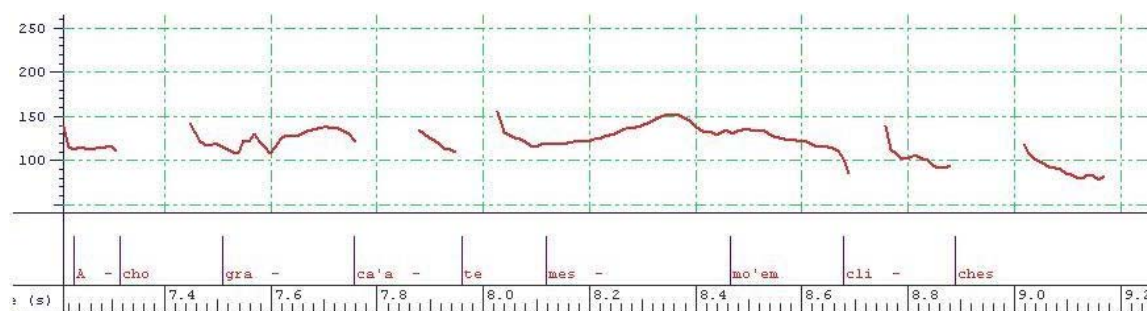






Claro que está longe de ser incomum esse movimento melódico, visto que as frases afirmativas acentuadas na segunda, ou na terceira sílaba, vão desenvolver, na maioria dos casos, esse mesmo projeto entoativo de ascendência seguida de descendência - a propósito, não ser "incomum" é, inclusive, um argumento favorável à defesa de que existe uma maneira de organização, e recorrência, na fala, se chocando com a afirmativa de Tatit de que esta é “um conjunto de fragmentos melódicos sem ordenação definida”<sup>132</sup>.

Um movimento melódico que também se parece muito com o movimento melódico da récita é no trecho seguinte:



Uma melodia bastante linear, variando entre duas notas até o final, quando repousa numa terceira nota mais grave.

<sup>132</sup> Ver nota de rodapé 8 e texto de referência. Essa crítica precisa ser relativizada: Tatit pode ter dito isto comparando o grau de recorrência e organização da fala com a música e assim, encontra-se, de fato, muito mais recorrência no campo musical; ou ainda, quando ele diz que são fragmentos melódicos sem ordenação “definida”, pode ser que esse “definida” sugira a existência de uma previsibilidade, o que na fala é muito menor (mas ainda assim, existe). Haja a vista a discussão do segundo capítulo (páginas 25 e 26) tangente à questão “até que ponto a poesia é fala?”.

Mas há exemplos de dessemelhança também:



Podemos notar que os desenhos melódicos da canção e da r cita possuem terminações opostas. Dessa comparação, dois pontos merecem destaque: o primeiro é que as sílabas "Mesmo antes de ver" possuem duração muito maior do que as outras no verso cantado, o que lhes d  destaque; e o segundo é a terminação ascendente no canto, sobre uma dessas notas longas. Além de haver poucas terminações com orientação ascendente na canção, nesta ocorre um salto de melódico de l  para do#, seguida de sustentação na nota mais aguda, essa realização gera um crescendo na melodia para caminhar para o B da canção.

Mas mesmo nesse trecho em que fala e melodia caminham distintamente, não ocorre nada comprometedor no sentido da inteligibilidade da palavra, nem do sentido semântico/entoativo.

Por fim, queríamos alertar para uma prática não exclusiva desta canção, mas ao contrário, bastante recorrente na canção brasileira. No verso "que em vez de qualquer álcool for(te) pede água perrier", a sílaba sublinhada   pronunciada ao fim da projeção sonora da palavra "forte", de tal modo que não ocupa outra nota;   pronunciada como se fosse uma consoante muda e a palavra fosse constituída de uma sílaba apenas: "fort".



Os gráficos da fala e a partitura completos constarão nos ANEXOS ao final do trabalho para outras comparações que porventura se façam necessárias. A princípio essas colocações acima nos pareceram relevantes.

#### **4 UMA RAVINA QUE PARECE ABISMO ENTRE A FALA E O CANTO... CONCLUINDO**

Ao longo deste trabalho, procuramos os pontos tangenciais entre a fala e o canto, poesia e canção, escrita musical e escrita da fala, aspectos construtivos comuns ao canto e à fala etc... e percebemos a variedade e a complexidade dos problemas abrangidos por esse campo de relações. Evidência que estimulou afirmações como as de José Miguel Wisnik sobre a presença da oralidade no canto, ou as de Luíz Tatit sobre o lastro entoativo no canto, posições que, se não significam a mesma coisa, são decerto convergentes.

Assim como são convergentes e testemunham de práticas muito mais antigas, guardadas suas especificidades, as visões de Aristóteles, na sua *Poética*, que não dissocia a prática poética da prática do canto. Ou de Rousseau, que séculos depois diria que, um dia, não houve diferença entre cantar e falar. Ou ainda, de Paul Zumthor, que numa jornada arqueológica sobre a oralidade na Idade Média, mostra a importância da voz no canto e na *récita*.

Parece-nos que nesse sentido o presente trabalho é eficiente. A partir das análises realizadas foi possível observar, não só a presença da fala no canto, mas também a possibilidade de o texto influenciar na organização da música. Há certa manutenção de características fundamentais da palavra recitada quando cantada, assim como a ritmicidade do texto interfere diretamente na organização musical de tudo isso. Mais explicitado nas páginas sobre “Água Perrier” e “Circuladô de Fulô”.

Durante as leituras realizadas em busca de definições e apontamentos sobre ritmo e melodia (desenvolvimento do Capítulo 1), encontramos em alguns teóricos a afirmação de que o que diferencia a fala do canto, ou a melodia da fala da melodia do canto, é que a primeira seria desorganizada, e que a música possuiria artifícios de recorrência rítmicas e melódicas não presentes na fala. Outros porém, geralmente lingüistas, afirmam que a fala também possui tipos de organização, opinião demonstrada no texto de Gladis Massini-Cagliari<sup>133</sup> exhaustivamente citado por nós, no qual ela expõe sobre a classificação rítmica das línguas, que é baseada em

---

<sup>133</sup> MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Op. cit.*

*padrões de repetição*. Quanto às formas de recorrência na língua falada, ou ao menos na língua falando poemas, acreditamos ter contribuído para a linha sustentada pelas vozes da lingüística.

Recorrendo aos anexos do trabalho ou às páginas das análises do capítulo 3, podemos observar alguns exemplos do que estamos afirmando. Na análise do “Circuladô de Fulô” (página 78 principalmente) há uma síntese desse assunto, mostrando inclusive, como a fala utiliza recorrências motivicas muito menos apreensíveis do que em música, mas presentes e funcionais no plano verbal.

Não é correto subtrair à fala sua organização melódica ou rítmica. Não se fala de qualquer jeito: quando alguém vai dar uma notícia, comumente sabemos o teor<sup>134</sup> dessa mensagem mesmo antes de ela ser completada. A entoação<sup>135</sup> possui uma função especial nesse processo, porque ela demanda que algumas características sonoras lhe sejam impressas. Na fala, uma mensagem é afirmativa ou interrogativa, triste ou alegre, muito mais em função da organização sonora do que pelas palavras do texto, aspectos que na escrita têm outros meios de ser expressos, por meio dos sinais de pontuação.

Poderia então, ser utilizado o argumento de que o grau de recorrência na canção é maior do que na fala, o que parece ser um argumento verdadeiro, ao menos se pensarmos em termos de facilidade de apreensão. Mas, por um lado, se a porção de recorrência da fala cotidiana é baixa, não se pode dizer o mesmo da fala que recita um poema. Esse tipo de organização é mais rítmica do que melódica, que também existe, e sua apreensão não é difícil – “Rondó do Capitão” parece ser o exemplo mais claro.

Assim, não parece nenhum disparate imaginar, a princípio, 3 níveis de intensidade de recorrência em ordem decrescente: a da música/canção, a do poema e a da fala cotidiana. Falando sempre do repertório tradicional do tipo que usamos aqui, no qual o “Rondó do Capitão” é a que mais lança mão de recorrência e o “Circuladô de Fulô” aquela onde ela é menos presente – tanto na récita quanto na música.

---

<sup>134</sup> E a origem etimológica nos diz algo: “*lat. tenor*, movimento contínuo, linha que não se interrompe”, Houaiss.

<sup>135</sup> Entendemos entoação como um projeto (como dissemos no primeiro capítulo) constituído por características nas quais se incluem ritmo e melodia, que recebem parte da responsabilidade de organizar a língua.

No repertório tradicional, a propósito, *organização* parece pressupor *recorrência*. É para onde apontam a maioria das definições e estudos de ritmo e melodia tanto para a música quanto para a poesia, o que é compreensível e nada reprovável. O aparato teórico que encontramos foi desenvolvido para analisar justamente esse tipo de produção que tem a recorrência como forma básica de se organizar.

Se fôssemos abordar um repertório contemporâneo, as análises precisariam, por certo, rever suas ferramentas e sobretudo alguns de seus pressupostos de base. Seria demandado outro processo, ou ao menos outros conceitos para realizar análises comparativas apropriadas entre a voz na *récita* de um poema concreto ou na peça *Clara Crocodilo*, de Arrigo Barnabé; ou num poema de Mallarmé e na ópera *Wozzeck* de Alban Berg. Por questões metodológicas, de tempo e de objetivos esse assunto não foi tratado aqui, mas quem quiser formular uma teoria abrangente e forte a respeito da voz na fala e no canto, não se poderá furtar a isso.

Surpreendente, ao menos para nós, é o fato de a tessitura melódica na *récita* dos poemas ter ultrapassado a das canções. Evidentemente não vamos afirmar que a fala, ou mais precisamente a *récita* de poemas, sempre terá maior tessitura que o canto. Vai depender, por fim, da situação, que aqui é caracterizada basicamente pelo uso de canção popular brasileira e da *récita* de poemas com formas e temas tradicionais. Por não serem facilmente disponíveis registros dessa natureza o *corpus* examinado não incorporou nem canção e nem *récita* de poema de caráter radicalmente experimental ou inovador. O exemplo mais “ousado” é o do “Circuladô de Fulô”, tanto textual quanto musicalmente.

Ainda quanto à tessitura, além do fato de que pode haver canções e *récitas* de tessituras as mais variadas e que as análises daqui não podem ser generalizadas, é preciso fazer distinção entre canto popular e erudito. Luiz Tatit, refletindo sobre um texto de Mário de Andrade, diz o seguinte:

“Mário de Andrade pensa em termos de canção erudita, na qual há realmente uma forte tendência no sentido de converter a voz em instrumento musical. A canção popular brasileira

jamais seguiu esse caminho. Sem a voz que fala por trás da voz que canta não há atração nem consumo.”<sup>136</sup>

Ou seja, os cantos erudito e popular (sem querer insistir na ressalva, mas também em relação ao erudito, estamos falando do repertório tradicional) são diferenciados pela prática já consagrada. O primeiro é entendido como um instrumento (e não um portador de uma mensagem, como na música popular), importando pelo seu timbre, sua tessitura potencial enfim, pela melodia que ele porta e não pela transmissão de uma mensagem.

Assim, para afirmar que o canto possui tessitura menor que a da fala, já deveríamos excluir o canto erudito, em função de suas especificidades não estudadas aqui. Além do mais, se fôssemos comparar outros compositores brasileiros, ou outros recitadores, para os mesmos poemas inclusive, talvez tivéssemos encontrado resultados diferentes. Em “Luíza”, de Tom Jobim – que não é “poema” musicalizado, mas vale pelo exemplo –, a tessitura utilizada é de uma “oitava mais uma quinta”, maior que a das canções utilizadas aqui.

Independentemente de não apontar uma regra no uso da tessitura – nem é preciso de uma –, importante é o fato de destacar que a fala compõe-se de variações de alturas muito mais complexas do que podíamos supor.

Em audição simples, sem auxílio de partituras das canções e/ou gráficos de fala, tínhamos como certo que a variação melódica no canto era muito maior do que na fala. Impressão que atinge ouvintes arrojados de canção. Quando “pensando/ no mistério das letras de música” e sabendo da necessidade de ouvi-las cantadas e não de apenas lê-las,

*(“a palavra cantada  
não é a palavra falada  
nem a palavra escrita  
a altura a intensidade a duração a posição  
da palavra no espaço musical”)*

o que devia supor Augusto de Campos<sup>137</sup> quando falou sobre a altura? É de se supor que o escritor/teórico acreditasse que a variação de alturas na canção fossem praticadas em maior tessitura que na fala.

<sup>136</sup> TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. p.14.

<sup>137</sup> CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. Ed. Perspectiva, 5ª ed. São Paulo, 1993. p. 309

Se numa primeira redação desta dissertação, escrevíamos que uma das diferenças entre o canto e a fala é que a primeira fazia, via de regra, um uso “exagerado” dos constituintes sonoros da palavra (maior/menor tessitura, maior/menor duração das sílabas/ notas), precisamos deixar claro que esta hipótese (do ritmo e melodia do canto poderem se construir quase como uma caricatura da palavra falada) não pode ser abandonada, mas que a melodia da fala (e na fala cotidiana deve ser ainda maior) constrói sua mensagem fazendo um uso bastante relevante de frequências.

Deparamo-nos pois com a questão evidenciada por Luiz Tatit: “alguém cantando é sempre alguém dizendo”<sup>138</sup>.

O problema é que essa questão traz uma outra, muito relevante em função da abordagem do nosso projeto: qual a diferença entre falar e cantar?

Ao longo do trabalho o que fizemos foi reforçar as semelhanças entre os conceitos, e procurar como a fala se projeta no canto. Convergimos para afirmações de teóricos de hoje e de outros tempos. E ao final, encontramos uma semelhança tão grande que o difícil agora é distingui-las.

Os principais argumentos que demos contra os apontamentos tradicionais são baseados, sobretudo, na questão da recorrência e no plano de uso da tessitura. Afirmamos, e acreditamos, que a fala possui organização, recorrência e até se utiliza de motivos, bem como faz uso de uma tessitura média que não se distingue da da canção, salvo pelo fato de que não se prende à escala temperada – voltaremos a isso.

Ao que parece, ao ter o objetivo de transmitir uma mensagem<sup>139</sup>, existe uma tendência a respeitar determinadas leis prosódicas que regem a fala, que é o principal veículo de transmissão de mensagem. Não estamos, no entanto, limitados a pensar que o canto pretenda ser contundente semanticamente, mas sim, ser claro com aquela clareza da qual a poesia faz uso em suas

---

<sup>138</sup> TATIT, Luiz. *O cancionista: a composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995. p.20.

<sup>139</sup> TATIT e WISNIK. É por isso que existe lastro entoativo e presença de oralidade na fala. Não estamos enquadrados no sentido de pensar que o canto pretende ser claro com uma mensagem no seu sentido semântico



mensagens, mesmo quando ela é usada para “desexplicar”<sup>140</sup>. Quando Haroldo de Campos diz e Caetano Veloso canta:

*“Circuladô de fulô  
Ao deus ao demo dará  
Que deus te guie  
Porque eu não posso guiar  
Eviva quem já me deu  
Circuladô de fulô  
E’ ainda quem falta me dá”.*

o texto é, foneticamente, claro.

Para ser eficaz<sup>141</sup>, portanto, o canto emula a fala em vez de criar uma outra forma de comunicação (pensamos em comunicação no sentido direto, deixando de lado a questão de saber se a música tem ou não uma semântica própria).

À questão, portanto. Depois de toda insistência em admitir os conceitos como sendo aplicáveis a ambas as disciplinas (música e literatura), é hora de ceder um pouco e admitir divergências no seu uso.

Essa questão não pode ser feita sem levar em consideração as ressalvas feitas no segundo capítulo, sobre as diferenças entre a fala cotidiana e a fala que recita um poema. Vamos nos deter aqui sobre a fala da récita, um tanto preparada pelo cuidado “musical” dos poetas. Não se pode dizer que são o mesmo tipo de fala a voz de Antônio Cícero declamando “Maresia” ou comentando um livro em seu curso de filosofia.

Difícilmente, os poetas teriam pensado em notas presentes na escala musical temperada, ou recorrer à pauta musical ao escrever um poema<sup>142</sup>. Mas por certo, a sonoridade da palavra conjugada com a da frase configura um dos trabalhos aos quais o poeta costuma se dedicar. É,

---

<sup>140</sup> “Escrever nem uma coisa Nem outra -/ A fim de dizer todas / Ou, pelo menos, nenhuma./ Assim, /Ao poeta faz bem / Desexplicar -/ Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes.” BARROS, Manuel de. *O Guardador de Águas*, “V”, Retrato Quase Apagado em que se Pode Ver Perfeitamente Nada.

<sup>141</sup> E aqui podemos remeter ao livro de TATIT, Luiz. *Eficácia e encanto*. Ali o autor afirma que um dos motivos que fazem a canção popular tão eficaz é sua proximidade com a fala.

<sup>142</sup> Mas vale o exemplo de G. M. Hopkins que em alguns de seus poemas usava grafia musical para indicar, por exemplo, ritmo, sustentação do som da sílaba, ou mudança de compasso! Assim como vale o depoimento de Manuel Bandeira no *Itinerário de Pasárgada*, onde disse ter usado as duas grafias do nome do rio que corta a cidade de Recife, Capiberibe-Capibaribe, porque a segunda forma parece ter um bemol no “ba”.

por exemplo, fator determinante no poema “Trem de Ferro” de Manuel Bandeira, para não citar novamente o “Rondó do Capitão”.

O verso é composto buscando “a palavra certa” para cumprir mais de um requisito. A métrica cerceia o tamanho e alguns acentos da frase; o ritmo é resultado da alternância das sílabas átonas e tônicas, conjugado com a intensidade e o andamento, que são subjetivos mas sugeridos pela temática do poema, e pela pontuação gráfica, no caso de fonte escrita para a declamação; a melodia resulta da organização do som nas alturas – diferenças de frequência – e no tempo; e as rimas e assonâncias que só se caracterizam na repetição de alguma sonoridade, assim como algumas formas de recorrências de quaisquer fatores acima, geram o que poderíamos chamar, assim como as reiteraões musicais, de motivos.

O som gerado por essa fala tão cheia de preocupações e efeitos sonoros, que faz uso de ritmo, melodia e motivos, em que ela se diferencia do canto? É provável que haja uma explicação plausível, porque parece haver um conhecimento sensível que nos faz distinguir quando alguém canta e quando alguém fala. Ao fim destas mais de cem páginas, entretanto, não temos uma resposta definitiva para essa questão. Algumas suposições e sugestões de maneira de pensar o problema, no entanto, podem ser úteis.

Primeiramente é preciso afrouxar a defesa insistente que fizemos da recorrência na fala. Estamos lidando com um repertório composto por “canções populares”, nas quais as recorrências são muito perceptíveis. Retomando uma idéia do livro *Canção: eficácia e encanto*, a reincidência garante uma memória do que já soou e uma anteaudição daquilo que está por soar<sup>143</sup>.

Pois bem, a canção com a qual estamos lidando é também uma canção “comercial”<sup>144</sup> e a sua funcionalidade se caracteriza por ser encantadora e por ser também comercialmente viável. A fórmula da recorrência é um dos principais pilares para que a canção seja eficaz e por isso, uma característica deveras explorada. A própria viabilidade da popularização passa por isso, mesmo que o compositor não se aperceba. Ao que parece, o “Mercado” cultiva diversas formas de repetições. Os estilos, as formas, os timbres, os refrões e os motivos parecem garantir que o público permaneça fiel ao produto que já conhece.

---

<sup>143</sup> TATIT, L. *Canção: eficácia e encanto*. São Paulo, ed. Atual, 1986a. p. 06.

<sup>144</sup> Para uma discussão mais fundamentada sobre esse assunto, ver: NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Ed. Fapesp/Annablume, São Paulo, 2001.

O problema em afirmar que isso é uma diferença entre canto e poesia, é que os poetas também se propuseram a escrever baseado em recorrências e assim o fizeram. Claro que nem todos os poemas as têm como base ou método de composição. Mas como dissemos acima, o que são o metro, as rimas e as assonâncias, se não recorrências?

Acreditamos, porém, que a recorrência no canto é mais facilmente apreendida em função de uns fatores básicos. Um primeiro fator que facilita a percepção/apreensão da repetição é que a melodia do canto é construída sobre uma escala temperada, ou seja, só há 12 opções de notas a serem cantadas – afora a “oitavação” para tessituras mais graves ou agudas. Conjugado com essa limitação no universo de notas da escala temperada, há ainda a necessidade de que a nota cantada seja conveniente com a harmonia do acompanhamento musical. Ou seja, se uma sílaba deve ser cantada sobre um dado acorde, as opções são reduzidas a menos da metade da escala, a menos que seja desejada uma dissonância naquele ponto. Mas faz parte também da prática da composição popular, não fazer uso demasiado de dissonâncias<sup>145</sup>. Quem não atende à necessidade dessa combinação está “desafinado”.

Na fala, a récita incluída, não há a cobrança desse *modus operandi*. Uma nota pode ser atacada em qualquer frequência pois não é baseada na escala temperada – existem muito mais do que 12 notas acessíveis para a fala – e não precisa estar em consonância com acompanhamento musical algum. Não existe dissonância ou desafinação. O projeto maior ao qual a melodia deve ater-se é a entoação.

Essas diferenças de uso parecem ocorrer também na questão rítmica.

Salientando que é preciso não cair em uma armadilha. Íamos dizer que na música existem as figuras rítmicas e que elas orientam a composição, o que pode ser dito em relação à música erudita. Mas a canção popular geralmente não faz uso de partitura, de modo que a grafia não poderia orientar a composição. As partituras utilizadas nesta dissertação, apenas tentam apreender uma musicalidade que existia sem a participação delas (na verdade, nem sabemos se foram utilizadas escrita musical durante o processo de gravação/composição das canções

---

<sup>145</sup> Segundo o Dicionário Grove de Música: “Duas ou mais notas soando juntas e formando uma discordância, ou um som que, no sistema harmônico predominante, é instável e precisa ser resolvido em uma consonância”. O “sistema predominante” é o tonalismo, no qual se insere a canção popular brasileira.

analisadas). Foram realizadas por nós. E o que constatamos, inclusive, é que a notação parece insatisfatória para grafar a realidade musical em algumas situações. Enfim...

O ritmo que enuncia a palavra, na canção popular geralmente se organiza baseado em um pulso regular, dentro do qual ele é “livre”<sup>146</sup> para subdividir-se. Liberdade esta que é determinada por algumas outras questões, como concordância com as subdivisões do acompanhamento musical, com os acentos do compasso e a relação dos acentos do texto com os acentos da música.

Já a liberdade na récita de um poema é maior do que a da linha do canto. Por mais que em muitos poemas possamos sentir um pulso regular, há poemas em que isto não acontece. Dos poemas que analisamos, o exemplo para o primeiro caso é o “Rondó do Capitão”, o poema cuja métrica é mais facilmente apreendida, e o melhor exemplo de falta de pulso na récita é o “Circuladô de Fulô”. Mas mesmo em “Rondó do Capitão” existe uma liberdade maior do que na canção, justamente em função de seu ritmo não estar atrelado à ritmicidade de outra voz ou instrumento. Dessa forma, um canto solo *a cappella* poderia gozar de maior liberdade rítmica do que quando acompanhado por instrumentos.

Para que a subdivisão rítmica seja realizada com sucesso no canto, segue-se geralmente o padrão que uma partitura pode grafar, não porque o canto popular tenha sido ou seja composto através dela, mas porque a grafia musical é um sistema de notação razoavelmente eficaz dentro do sistema tonal, no qual se insere a música popular. Assim, as subdivisões rítmicas são aquelas em semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa e semifusa e sua duração (“valor”) <sup>147</sup> é proporcional e está sempre atrelada ao que é convencionado no início da canção, através da fórmula de compasso, bem como pelo andamento. Existem muitas formas de complementar essa notação para que as canções soem com mais fluidez. Disso advêm a síncope, quiálteras, pontos de aumento, apojatura, intensidade etc.

De qualquer maneira, na fala, mesmo na fala de um poema cujo metro está nítido, não existem tamanhas amarras como na música. E assim como a melodia da fala se utiliza de mais de 12 notas, o ritmo utiliza mais de sete padrões de duração para se compor, além da intensidade, síncope etc.

---

<sup>146</sup> O que disse Eliot para a literatura, serve, nesse sentido, ainda mais para a música. Ver *nota de rodapé 25*.

<sup>147</sup> Quando a semibreve vale 2, a mínima vale 1, a semínima  $\frac{1}{2}$ , a colcheia  $\frac{1}{4}$  e assim por diante.

Mas mais importante ainda é não ter a necessidade de se conjugar com um pulso. No texto da canção é preciso lançar mão de algumas artimanhas para fazer coincidir os acentos textuais com os acentos musicais, que são regulados pelo pulso. Talvez esse seja o principal responsável por nos fazer distinguir o canto da fala. Vejamos um exemplo:

A partitura acima mostra que a canção faz uso de dois artifícios muito eficazes para que coincidam os acentos textuais e musicais: o alongamento de algumas notas e pausas mais longas que aquelas utilizadas na leitura.

Façamos o exercício de ler o texto acima copiando da partitura apenas as durações e imprimindo as outras marcas que julgamos imprimir numa leitura comum:

A leitura soarà, no mínimo, como uma récita um tanto excêntrica. Mas se experimentarmos dar às sílabas dos finais dos versos, uma duração similar às sílabas anteriores – e fazendo coincidir os acentos textuais com os acentos musicais – notaremos que a récita não apresentará grandes mudanças de uma récita sem essa marcação, exceto pela enorme pausa – um

compasso completo – que terá que ser cumprida para que os acentos dos versos coincidam com os acentos do compasso<sup>148</sup>.

Resumindo a questão rítmica: parece que em função de um pulso regular, conjugado com o apoio do texto e dos instrumentos que acompanham musicalmente é mais fácil agrupar e compreender o ritmo. Lembremos que na música popular geralmente há algum instrumento “marcando” o pulso durante a execução musical – geralmente bateria e/ou baixo – para assegurar o ritmo e andamento.

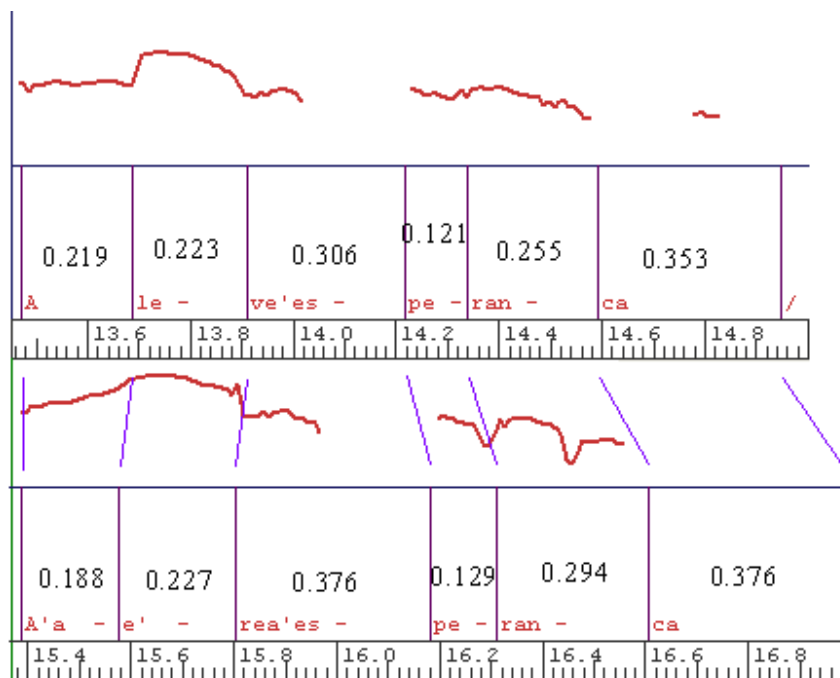
O ritmo, entretanto, reflete diretamente na melodia. Os padrões de duração mais rígidos no canto facilitam não só a apreensão do ritmo, mas também das alturas. Uma nota soa por um tempo bem demarcado procurando manter a sua frequência fundamental, o que é facilitado pela harmonia, que lhe serve de apoio.

Diante desses argumentos, o que justificaria atribuímos à récita de poemas a existência de motivos semelhantes aos motivos musicais? A primeira evidência que precisamos admitir é que ter mais liberdade que o canto está longe de significar “ter liberdade absoluta”. E segundo, que os motivos na récita serão, de fato, mais dificilmente identificados do que no canto.

Uma amostra do que acreditamos compor um motivo na récita será elucidativo do ponto de vista defendido aqui:

---

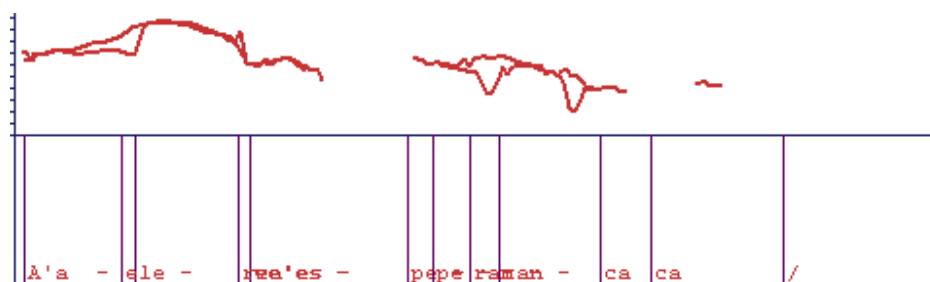
<sup>148</sup> O “potencial exagero” ao qual nos referimos no primeiro capítulo (página 16) talvez seja mais verdadeiro quanto ao ritmo do que quanto à melodia. Por mais que as alturas possam variar na canção, foi mostrado que a fala não ficará distante de quaisquer realizações melódicas no tangente à tessitura.



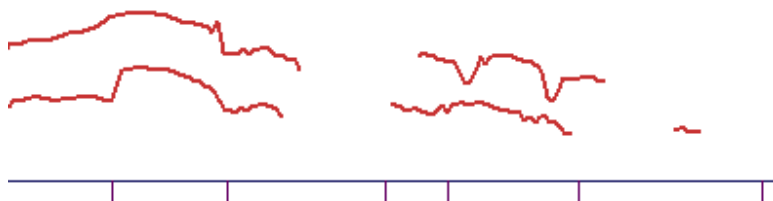
É um trecho de “Rondó do Capitão”. São versos de 5 sílabas poéticas, terminados em paroxítona, acentuados nas segunda e quinta sílabas, assonantes e, mais que rimadas, possuem a mesma palavra na terminação, ou seja, é um exemplo extremo. Mas enfim, é para buscar uma recorrência.

O que é possível observar é que as sílabas tem durações muito parecidas. Os valores, expressos em segundos, estão entre o texto e a curva de freqüência e foram extraídos do próprio programa de processamento de voz. Numa comparação da duração entre as sílabas nos dois versos encontramos as seguintes diferenças respectivamente: 0.031, 0.004, 0.070, 0.008, 0.039 e 0.023 segundos. A maior diferença não chega à décima parte de um segundo.

Quanto à melodia, se sobrepusermos as duas curvas de freqüência teremos o seguinte:



Ou de uma maneira menos confusa:



Percebemos que as curvas melódicas também são muito parecidas.

É a este tipo de repetição, às vezes bem menos preciso, que estamos atribuindo a denominação de motivo.

Quando as diferenças são mínimas, é fácil encontrá-las também na música em execuções diferentes do mesmo trecho ou na repetição de um motivo. Esta “imprecisão” é prevista e funcional. Em orquestras existem naipes de instrumentos não somente para “aumentar o volume” da peça executada, mas para que somadas as imprecisões, se produza notas mais “largas” do que um violino apenas, por exemplo.

É comum entre instrumentistas o fato de que duas notas grafadas na partitura com a mesma figura rítmica possam ter durações *ligeiramente diferentes*, é o que acontece quando uma das duas é acentuada. Ou então a relação de andamento que é uma medida subjetiva – nenhum maestro conhece a medida exata de um *allegro*, ou a intensidade correta de um *pianissimo*. Da mesma forma que a liberdade da fala/récita tem seus limites e padrões<sup>149</sup>.

Um outro fator que pode ser determinante em diferenciar uma situação de canto de uma situação de fala é uma certa atitude vocal por parte de quem fala ou canta. O intérprete assume, no momento do canto, uma impostação preparada e carregada de intenção. Intenção de realizar adequadamente o canto, mais alto ou mais baixo, mais suave ou mais árido, transmitir sofrimento ou ventura, enfim... Intenção também de alertar ao público para o fato de que a partir daquele momento existe alguém cantando.

---

<sup>149</sup> Como escreveu Alfredo Bosi a respeito desse assunto: “liberdade não é, aqui, sinônimo de pura indiferença. Porque o arbítrio nunca é absoluto na prática da linguagem poética.” BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª ed. São Paulo, Cia das letras, 2000. p. 105.



Essa atitude vocal pode ser vista em inúmeras situações. Uma exemplar é a da música Rap. A transição da fala ao canto se faz repentina e constantemente e conseguimos captá-la. O timbre da voz (essa impostação), além daquelas questões rítmicas e melódicas sugeridas acima, denuncia essa passagem.

No capítulo introdutório do livro *O cancionista*, Luiz Tatit discorre sobre o uso da voz na canção popular e tange essa intenção/atitude vocal, ao que chama de “gestualidade oral”, ou, num conceito que envolve não só o uso da voz mas também a prática de composição, “dicção”.

Tatit construiu uma obra considerável sobre a canção popular. Utilizando um aparato teórico produzido pela semiótica, compôs um método de análise da canção popular baseado na “melodia”. Para tanto desenvolveu um diagrama de modo a tornar a matéria musical um pouco mais didática, visto que a leitura de partituras não é prática de domínio do grande público.

É através de práticas melódicas que ele busca as características fundamentais dos cancionistas:

“No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso”.<sup>150</sup>

Realmente a música tem essa característica de eclipsar a textualidade. S. R. de Oliveira<sup>151</sup>, comentando S. Langer disse que

“A música absorve a poesia, cuja importância torna-se secundária numa canção. Por isso a mediocridade da letra – caso de certos poemas de Muller, musicados em algumas canções de Schubert – não prejudica a beleza da canção.”

Embora possa também gerar um outro efeito, o de revelar a beleza de um texto. Sobre Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf e Schoek, Emil Steiger<sup>152</sup> escreveu que “Eles abriram, com suas músicas, tesouros imensuráveis da poesia lírica ao povo de língua alemã”.

Mas o ponto onde acreditamos que a metodologia de Tatit peca um pouco é num certo despreço com a rítmica. Quando é afirmado que a maneira de dizer do cancionista é essencialmente melódica não há como contestar – contestar no melhor sentido, o de tentar ajudar a fazer crescer o conhecimento a respeito da empolgante canção popular brasileira. Mas, como

---

<sup>150</sup> TATIT, Luiz. *O cancionista: a composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995. p. 09.

<sup>151</sup> OLIVEIRA, Solange R. *Literatura e música*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2002. p.31.

<sup>152</sup> STEIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Ed. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1972. p. 49.

definimos no primeiro capítulo, a melodia é dotada também de ritmo. Alturas só se transformam em melodia após sua organização, e no caso da música popular, como vimos, uma organização muito explícita.

Com base no que foi estudado para esta dissertação e com base nas análises realizadas, cremos que o ritmo possui um papel de fundamental importância para a construção musical e poética, e por isso fazemos essa ressalva. Além disso, na busca de diferenciar fala e canto, vimos como o ritmo, por si só, já transporta a fala ao canto. O que faz Caetano Veloso em “Navio Negreiro” ou em “Haiti” se não cantar?

Na produção de Luiz Tatit o ritmo fica restrito, nos pareceu, ao andamento que é utilizado para compor os conceitos de “*tematização*”, “*passionalização*” e “*figurativização*”. Mas o andamento é apenas um aspecto do ritmo – importante é verdade, tendo em vista o poder de referência desses três conceitos.

Mas enfim, se o objetivo é encontrar o poder de expressividade da fala no canto, a melodia é, de fato, um bom caminho, visto que os desenhos melódicos das canções buscam se aproximar daqueles cumpridos nos projetos entoativos da fala. Da fala cotidiana inclusive. Os exemplos dessa “*emulação*” de fala são inúmeros. Um cujo texto inclusive tenta captar a coloquialidade da fala é “Eu hein, Rosa”<sup>153</sup>, onde o próprio título já dá a dimensão desse objetivo.

Permitam-nos encerrar com uma metáfora, já que economizamos esse artifício durante toda a dissertação: a relação entre a fala e o canto se assemelha a uma ravina que guarda em si um abismo. É estreito e raso e salta-se facilmente de um lado a outro. Os terrenos que quase se tocam são formados da mesma matéria. Típico de uma ravina. O abismo reside, no entanto, na complexidade escondida nesse pequeno sulco de se definir onde se separaram esses terrenos.

Onde é a fronteira, se é que ela existe? Questionamentos comuns em uma região fronteira. A fortuna, porém, é que essa não é uma região de contestado. Não há inclusive a

---

<sup>153</sup> REGINA, Elis. *Elis, Essa Mulher*. WEA, 1979. Faixa 6. A letra é de Paulo César Pinheiro e a música de João Nogueira.

necessidade de que sejam distingüidos. O canto e a fala, a canção e o poema não dependem disso, nunca dependeram pelo visto, para serem compostos. Ao contrário, fazem uso um do outro.

Falamos muito no canto e cantamos mais ainda na fala. Hermeto Pascoal nos deu um exemplo disso ao musicalizar (??) uma fala de Fernando Collor de Melo. É uma declaração sobre a qual Hermeto, com um teclado, tocou concomitantemente as notas da melodia da fala do ex-presidente. De certo que algumas notas não são exatamente àquelas pronunciadas, pelo fato de a fala não ser “temperada”, como já dissemos. Mas os intervalos revelam que a tessitura e a ritmicidade estão muito presentes naquela projeção sonora.

Parece que falar e cantar são, de fato, irmãs gêmeas separadas em algum momento de transformação poética na tradição do Ocidente – duas metáforas, portanto! E só para tensionar, como fazem poemas e canções, podemos recuperar a pergunta proposta acima: o que faz Caetano Veloso em “Navio Negreiro”<sup>154</sup> ou em “Haiti”<sup>155</sup>?

---

<sup>154</sup> VELOSO, Caetano. *Livro*. Polygram, 1997. Faixa 09.

<sup>155</sup> VELOSO, Caetano. *Tropicália 2*. Polygram, 1993. Faixa 01.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Perguntávamos no primeiro parágrafo desta dissertação: “como se forma uma melodia? Essa é a pergunta que nos move (move, ou moveu? Há uma resposta no final?)”.

Uma melodia envolve outros aspectos além de ritmos e alturas; ela transporta uma mensagem que necessita alguns cuidados para que seja bem realizada e a opção que fizemos foi a de recorrer à semântica dos poemas somente quando houvesse uma relação direta entre o que soava com o que significava, a ponto de um explicar o outro. Isso ocorreu, ao nosso ver, somente em “Circuladô de Fulô”; nas demais canções não pareceu necessário o sentido do texto para explicar as opções sonoras da musicalização, constituídas basicamente sobre a sonoridade das palavras discutidas ao longo do texto.

Dessa maneira, uma resposta a esse tipo de pergunta exige mais do o que temos. A pergunta ainda nos move e sugerirá os próximos passos.

Além do mais, José Miguel Wisnik e Luiz Tatit já deram contribuições significativas sobre esse tema o que dificulta a tarefa de acrescentar elementos novos ao debate. Por mais que discordemos da metodologia ou ferramentas teóricas utilizadas por este último, as conclusões possibilitadas nessa dissertação seriam muito próximas das dele, as quais encontram-se compiladas no capítulo introdutório de seu *O cancionista*, fundamental para o estudo da canção brasileira. Se “alguém cantando é sempre alguém falando”, queremos apenas complementar – imaginando Hermeto Pascoal o dizendo – que alguém falando é, na mesma medida, alguém cantando. As alturas e as durações de uma melodia podem possuir uma formação muito semelhante em fala e canto, de modo que diferenciar se é um ou outro, pode ser como encontrar aquele abismo dentro da ravina.

Além disso, embora constitua uma motivadora no plano pessoal, não foi exatamente essa a pergunta sugerida.

Nosso objetivo era comparar os ritmos e melodias da palavra enunciada pela fala e esses mesmos parâmetros no canto. As quatro análises de récitas/canções podem ser insuficientes para traçar considerações demasiado abrangentes, mas para o fim estabelecido bastou e impediu que caíssemos em uma monotonia de páginas repetitivas; também para evitar repetições buscamos aspectos diferentes entre uma investigação e outra, há sempre uma introdução em comum a todas as análises, mas permitimos que cada uma seguisse o trajeto que parecia mais viável àquela averiguação.

É fácil perceber que a questão das recorrências textuais e musicais foi um assunto freqüente do primeiro ao último capítulo (mais de 90 aparições do termo!), o que aponta para sua importância no debate sobre organização de fala e canto; assim como o acento representou a principal variante nas considerações sobre ritmo, que tememos não ter sido realizada como pretendíamos. No tocante à melodia os gráficos mostraram com relativa precisão, o que era desejado para possibilitar as reflexões, sobretudo em relação às alturas.

Mas, adotando um discurso comum em conclusões, estamos convencidos sobremaneira, de que a necessidade de se estudar as relações entre canto e fala, assim como o objeto canção, é maior do que imaginávamos e logicamente, este trabalho está longe de apresentar uma voz definitiva, mesmo porque, quanto mais se sabe mais se tem para saber. O que nos parecia óbvio ao início do trabalho, já não é mais e o que não era, continua não sendo. O resultado, então, é que temos muito mais dúvidas – esperamos apenas que seja a dúvida sabida, que nos levará pelo caminho certo em busca da complexidade, ainda não delimitada, da canção.

Estamos igualmente convencidos de que a canção é um assunto que carece de material específico. São escassas as obras que tratam diretamente do assunto; geralmente os debates estão esparsados em capítulos de livros ou em livros que tratam apenas de texto ou de música. O presente trabalho é o início de uma produção que desejamos realizar sobre a canção, recorrendo às teorias literárias e musicais quando necessárias, mas sobretudo buscando contribuir com o estudo direto da canção, uma produção artística sobre a qual não se encontra correlação em quantidade e qualidade na produção acadêmica brasileira.

A canção definitivamente não é um objeto simples e não pode ser reduzido à sua letra ou à sua música<sup>156</sup>. E nem o texto pode ser sempre interpretado à luz da poética, como a sua música também não pode ser incondicionalmente interpretada à luz das teorias musicais – mas com a mesma certeza, ambas podem amparar, e certamente contribuirão para, futuras investidas em busca de maneiras mais justas de realizar análises de canção.

Conscientes da limitação que nos é imposta por diversos fatores, desejamos, mesmo que muito modestamente, ter acrescentado nesse sentido.

---

<sup>156</sup> Na década de 1970 WISNIK, J. M. já alertava para o fato de a “canção comercial popular” possuir uma certa multiplicidade de usos e escutas (*O Minuto e o milênio*. São Paulo: Publifolha, 2004. p.174) e NAPOLITANO, Marcos insiste no fato de que a música popular não pode ser estudada em uma de suas vertentes (música e texto) em detrimento da outra (*História e música*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002. p. 08).

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ALI, M. Said. *Versificação portuguesa*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*, 6ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

CALLOU, D. E LEITE, Y. *Iniciação à fonética e à fonologia*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Geir. *Dicionário de arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ed 34, 2004.

CARMO JR. J. R. *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

CARVALHO, A. *Tratado de versificação portuguesa*. 2ª ed. Lisboa: Portugália Editora.

CÍCERO, Antônio. *Guardar*. São Paulo: Ed. Record, 1996.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Ed. Cultrix/EDUSP, 1974.

DAGHLIAN, Carlos (Org.). *Poesia e Música*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.

DICIONÁRIO GROOVE DE MÚSICA(1994). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- ELIOT, T. S. *Reflexões sobre o verso livre*. Lisboa: Ed. Cotovia, 1962.
- GROUT, D.J., PALISCA, C.V. *História da Música Ocidental*, 2ª ed. Lisboa: Gradiva, 2001.
- ILARI, Beatriz Senoi (Org.). *Em busca da mente musical*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. In *Linguística e comunicação*. São Paulo: Ed Cultrix.
- KAISER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 6ªed, Coimbra: Ed. Arménio Amado, 1976.
- LOPES Edwar. *Fundamentos da linguística contemporânea*. 2ª ed. São Paulo: ed. Cultrix, 1975.
- MASSINI- CAGLIARI, Gladis. *Acento e ritmo*. São Paulo: Ed. Contexto, 1992.
- MATOS, C., TRAVASSOS, E., MEDEIROS, F.T. (org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2001.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4ª ed. Brasília: Musimed, 1996.
- MOISÉS, Massaud (1997). *A criação poética*. São Paulo: Edições Melhoramentos/ Edusp.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Ed. Fapesp/Annablume, 2001.
- \_\_\_\_\_. *História e música*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002.
- OLIVEIRA, Solange R. *Literatura e música*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Cortez & Moraes, 1978.
- POE, E. Allan. *Filosofia da composição*. In *Poemas e ensaios*, Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- POE, Edgar A. *Os fundamentos racionais dos versos*. In *Poética (textos teóricos)*. Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.



- REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA/Área de Literatura Brasileira. *Teresa*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – n. 4/5 (2003). São paulo: Ed 34, 2003.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- SCHOENBERG, Arnold. *Verklärte Nacht and Pierrot Lunaire* (partitura). New York: Dover Publications, Inc., 1994.
- SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1996.
- STEIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1972.
- TATIT, L. *Canção: eficácia e encanto*. São Paulo: ed. Atual, 1986a.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994
- \_\_\_\_\_. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. 11ª ed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1996.
- WISNIK, J. M. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

## **6.1 SÍTIOS INTERNÉTICOS:**

CALCANHOTO, Adriana. Sitio oficial na internet:

[http://www.adrianacalcanhotto.com/sec\\_discografia\\_list.php](http://www.adrianacalcanhotto.com/sec_discografia_list.php).

CAMPOS, Haroldo. “A viagem da palavra por tempos e espaços”. Entrevista concedida a Cláudio Daniel, em: <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/haroldo2.htm> (data de acesso 11/01/2007).

BANDEIRA, Manuel, “Sai em CD antologia de Manuel Bandeira na voz do próprio poeta”.

Reportagem do sítio NordesteWeb:

[http://www.nordesteweb.com/not07\\_0905/ne\\_not\\_20050908b.htm](http://www.nordesteweb.com/not07_0905/ne_not_20050908b.htm), último acesso em 17/05/2007.

## 7 REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

BANDEIRA, Manuel. *50 poemas escolhidos pelo autor*. Cosacnaify, São Paulo, 2005.

CALCANHOTO, Adriana. *Senhas*. Sony, 1992.

\_\_\_\_\_. *Público*. BMG, 2000.

CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004. CD

CÍCERO, Antônio. *Antonio Cícero por Antonio Cícero*, coleção poesia falada, Rio de Janeiro: Luz das Cidades, 1997.

FAGNER, Raimundo. *Eu canto*. CBS, 1978.

PASCOAL, Hermeto. *Festa dos deuses*. Polygram, 1992.

REGINA, Elis. *Elis, Essa Mulher*. WEA, 1979.

SECOS & MOLHADOS. *Secos & Molhados*. Continental, 1973.

VELOSO, Caetano, *Circuladô*. Polygram, 1991.

\_\_\_\_\_. *Tropicália 2*. Polygram, 1993.

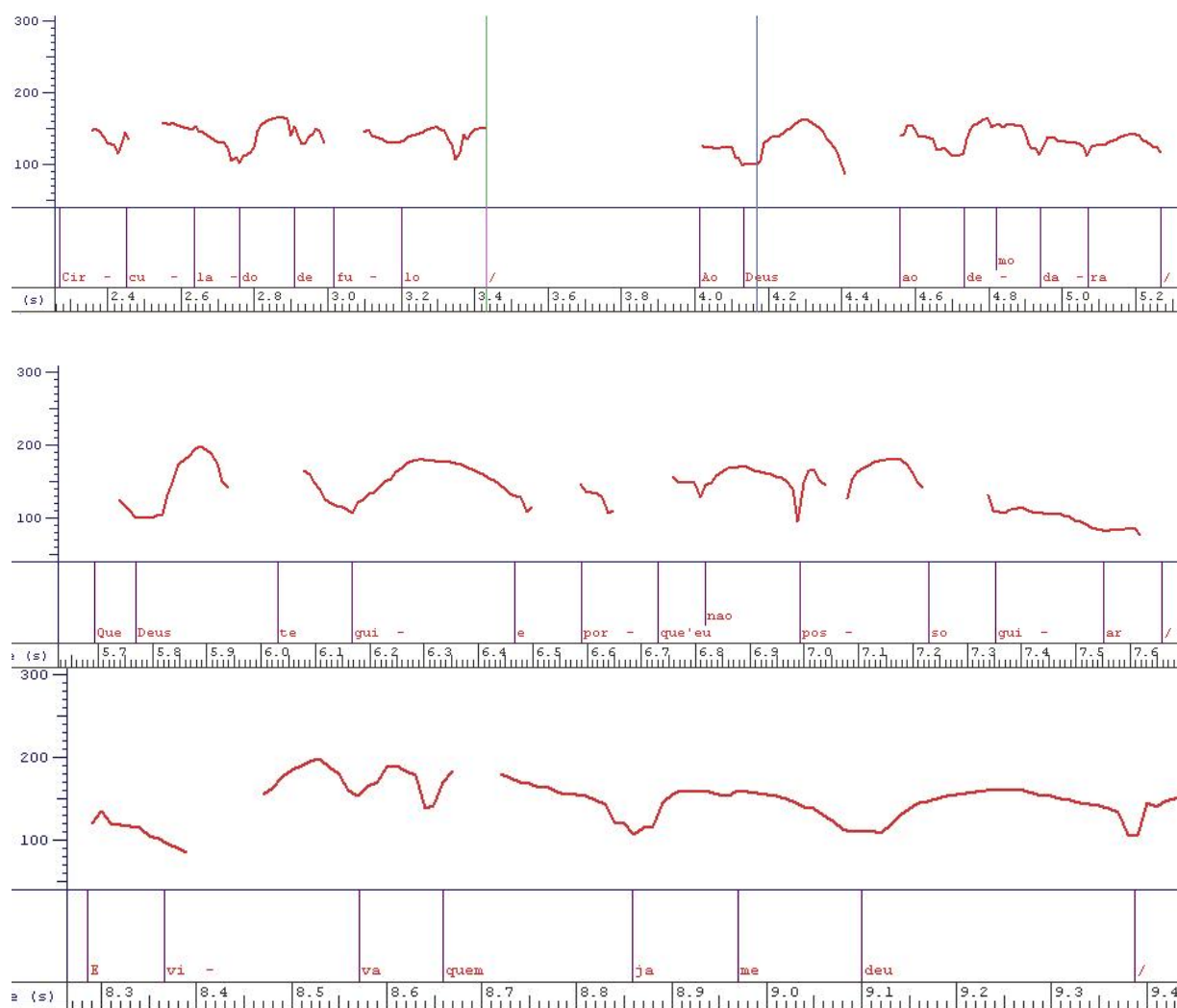
\_\_\_\_\_. *Livro*. Polygram, 1997.

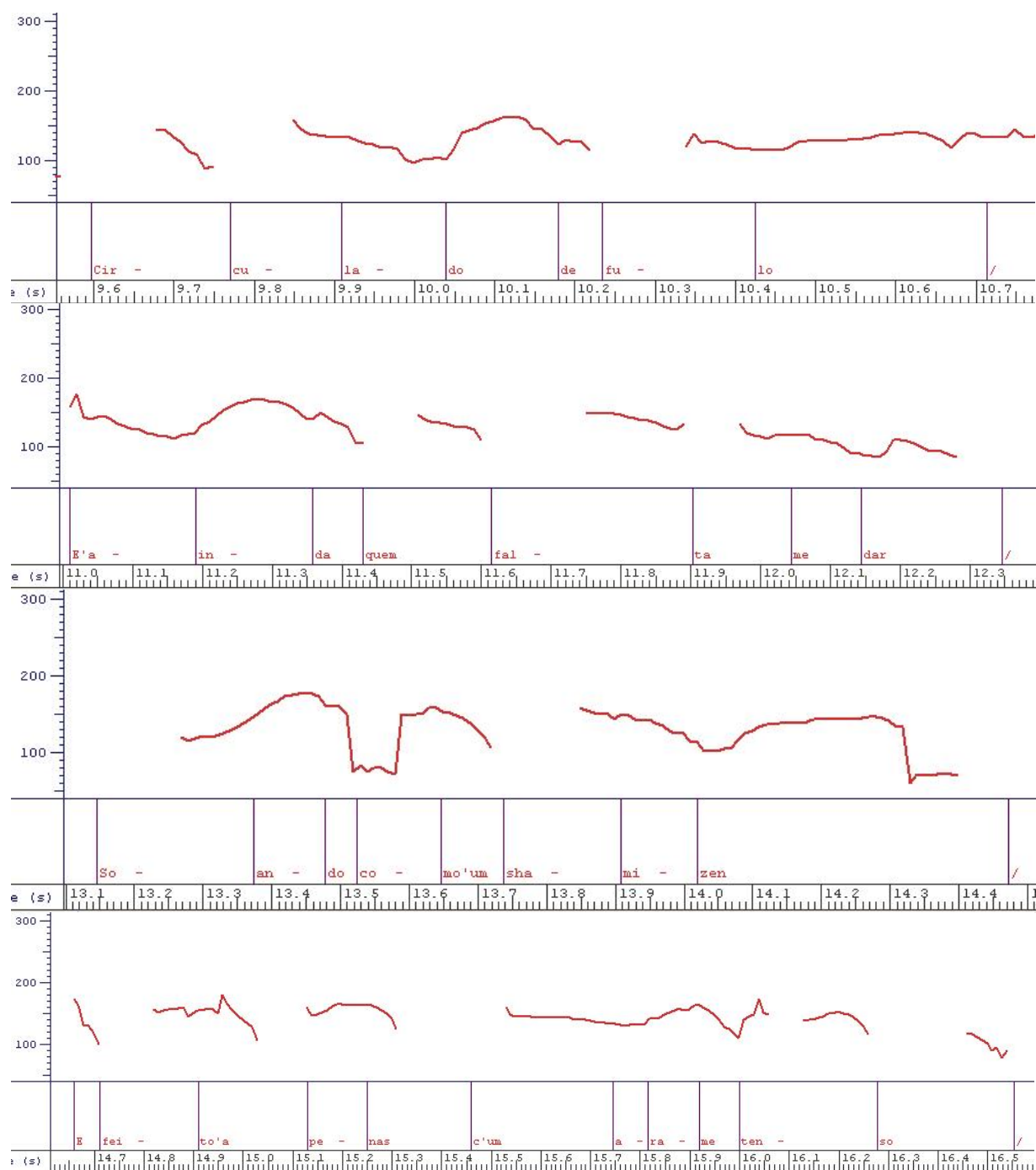
\_\_\_\_\_. *Noites de Norte*. Universal, 2000.

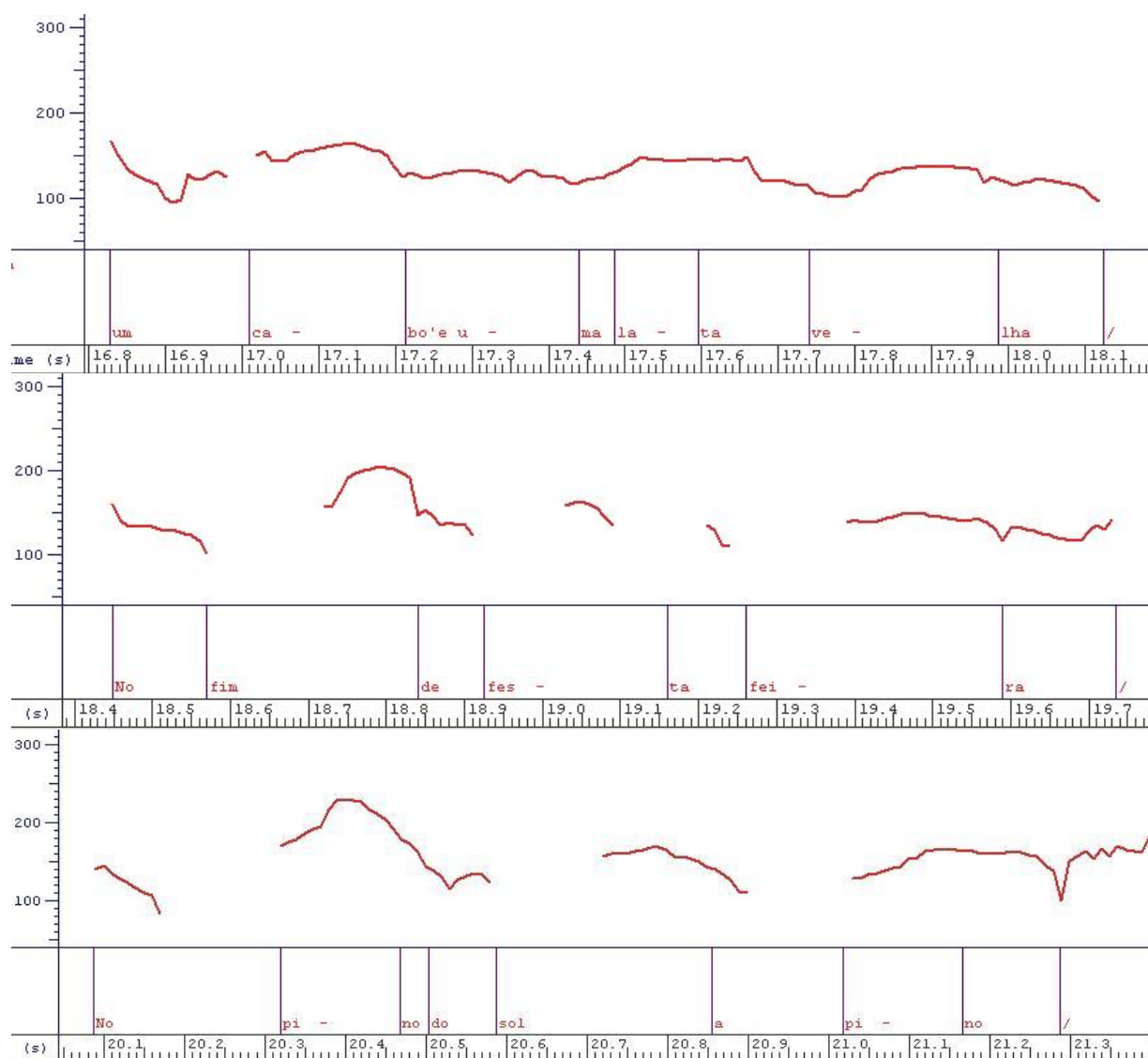
## 8 ANEXOS.

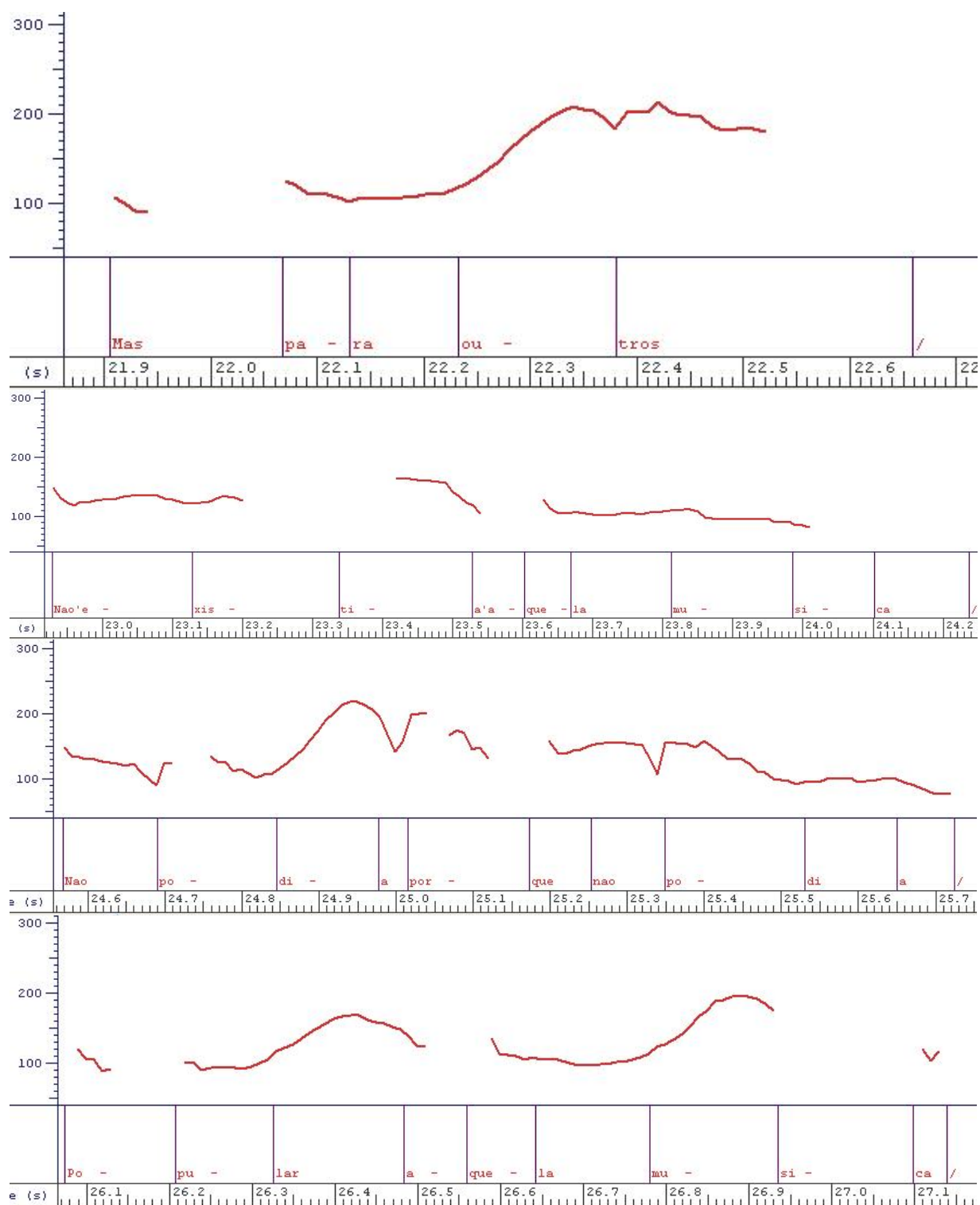
Tanto a partitura com a transcrição melódica, quanto o gráfico da fala de “Maresia” estão no corpo de texto.

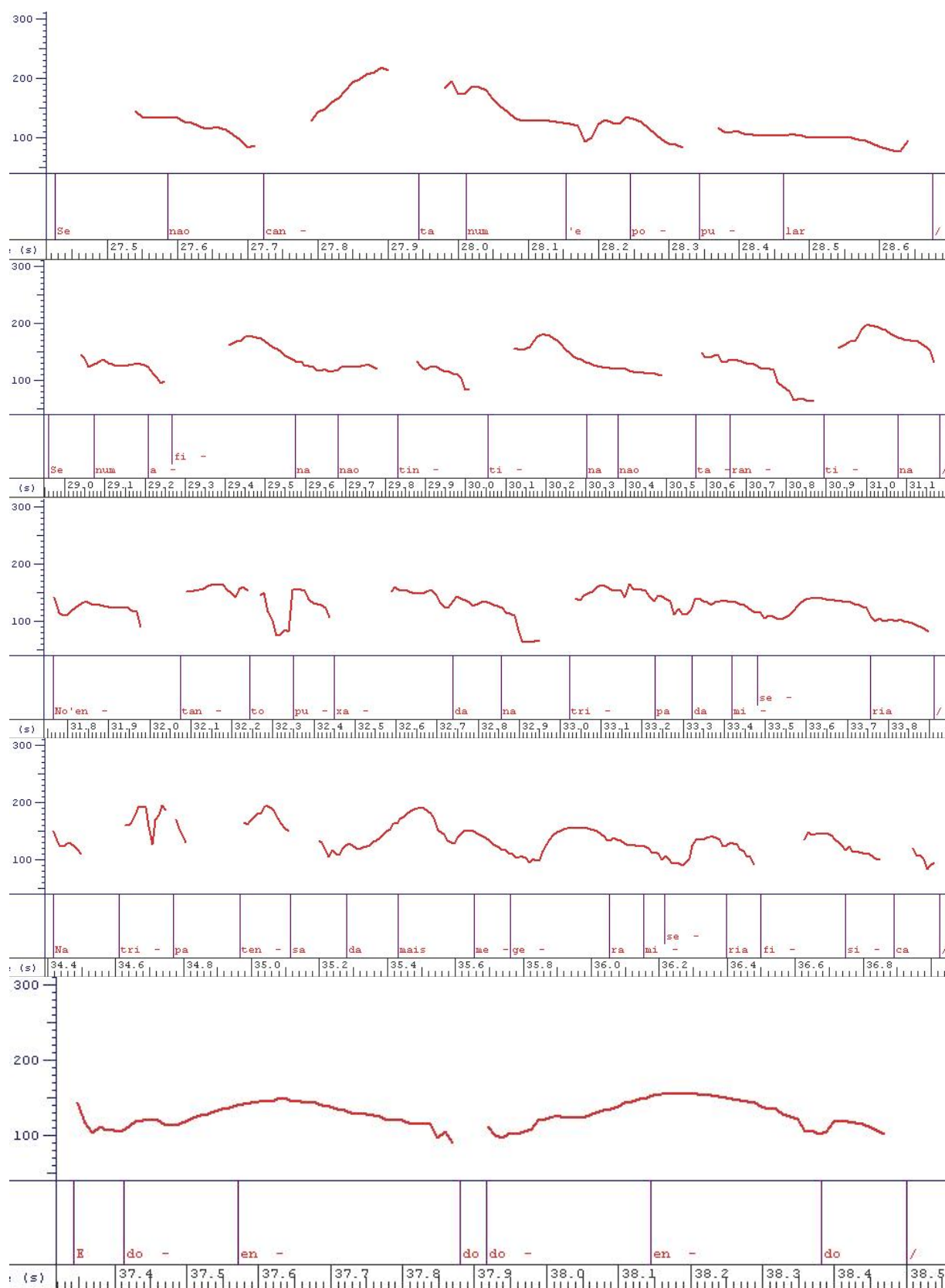
### 8.1.1 CIRCULADÔ DE FULÔ – GRÁFICO.



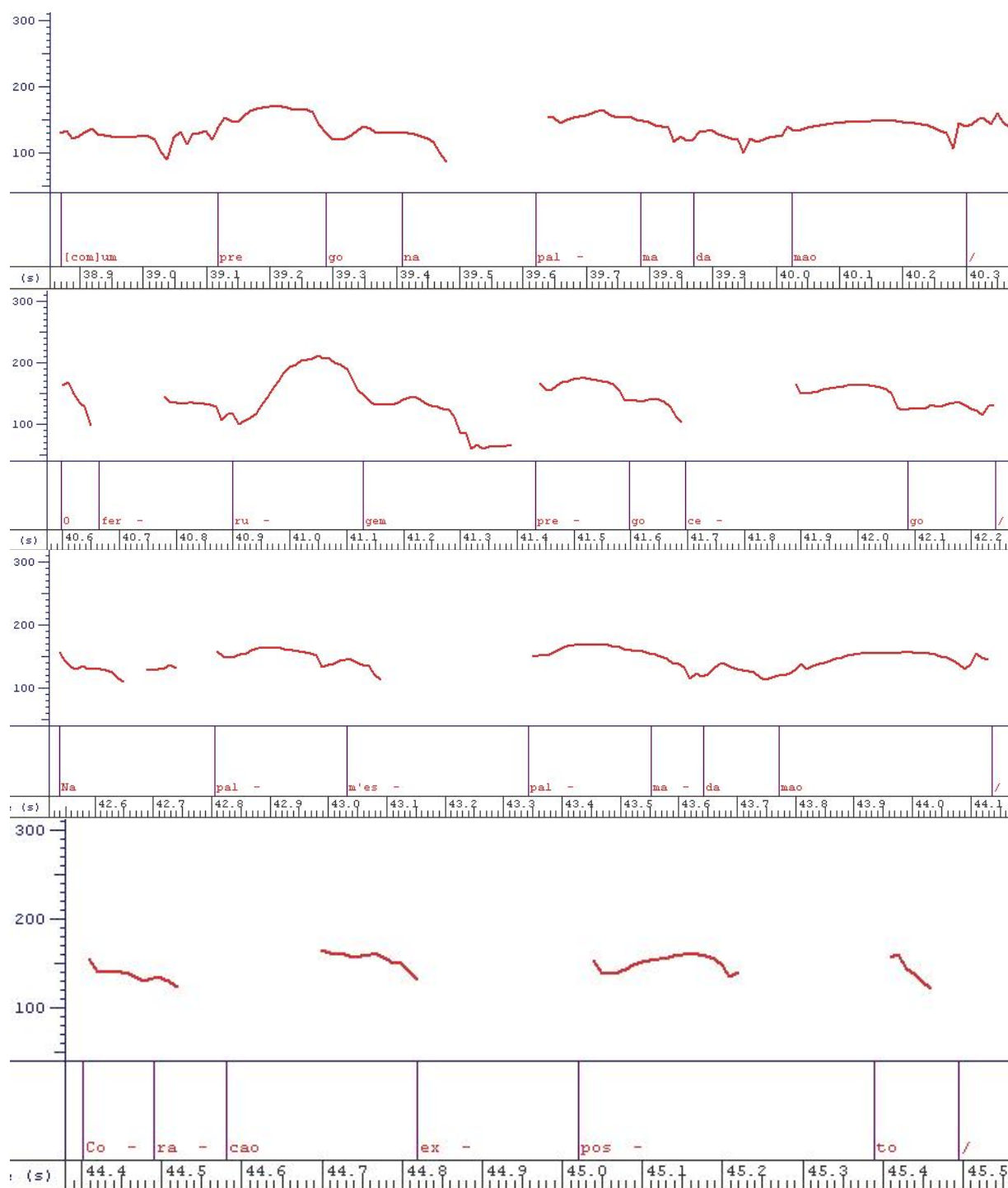


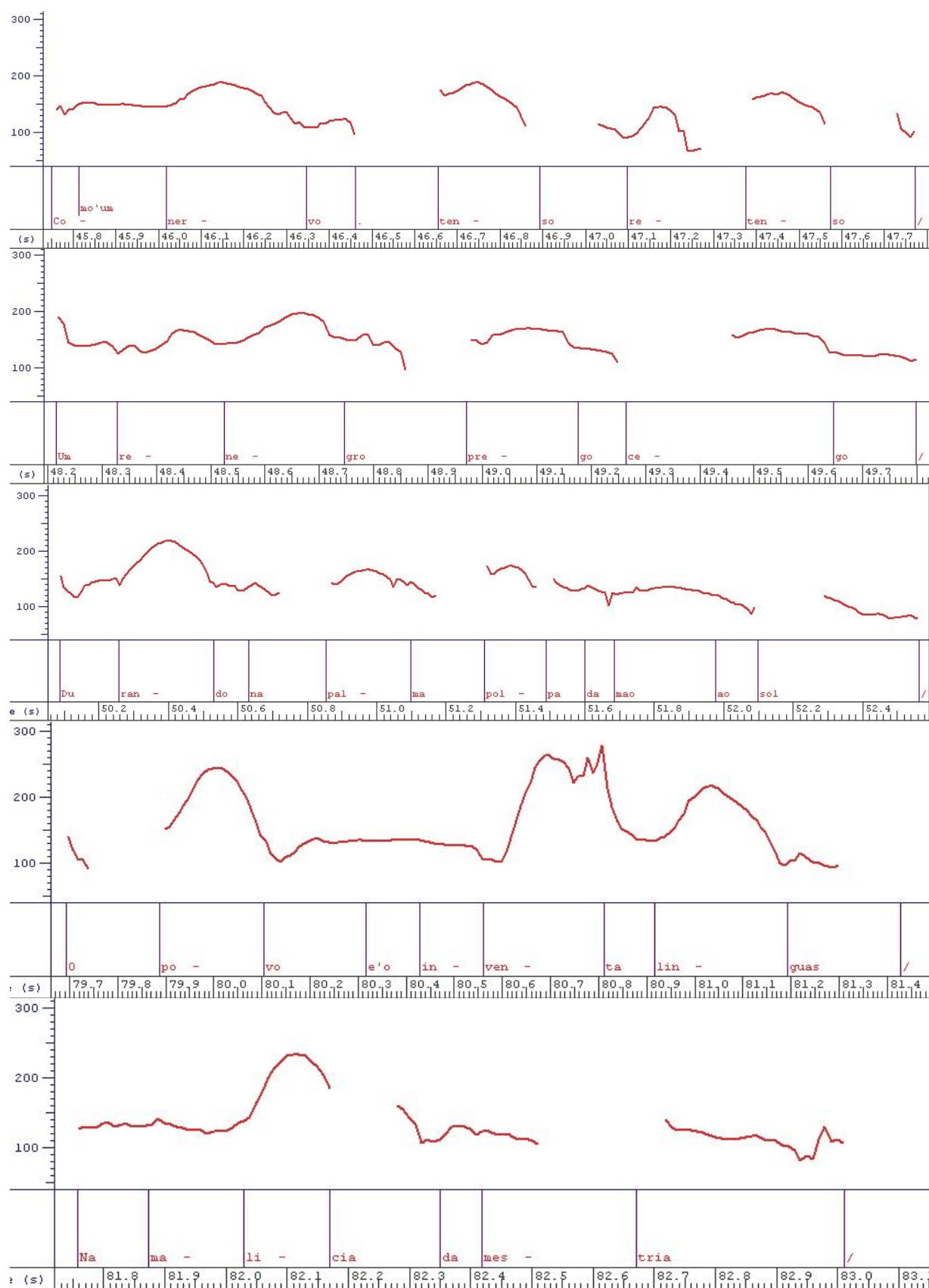


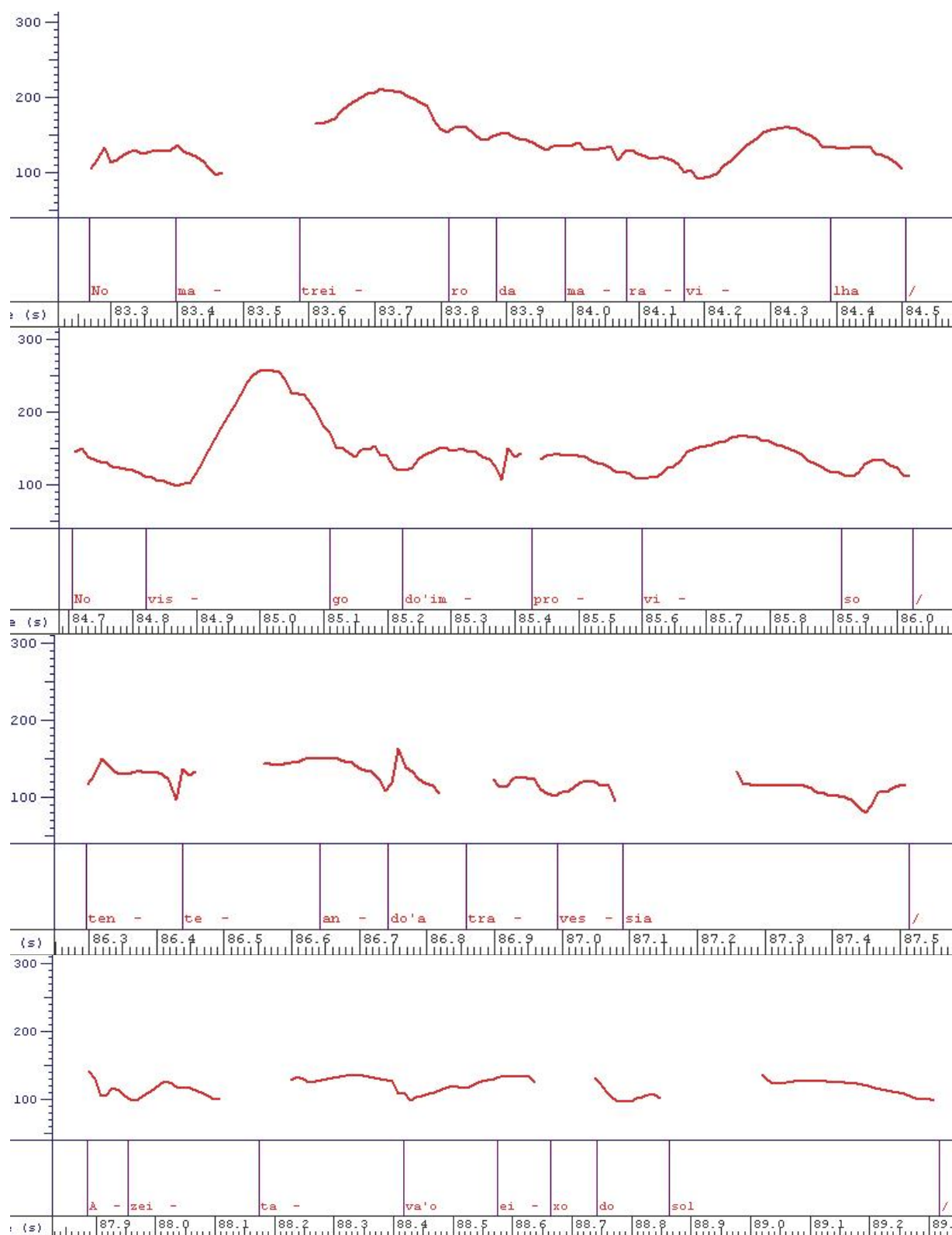


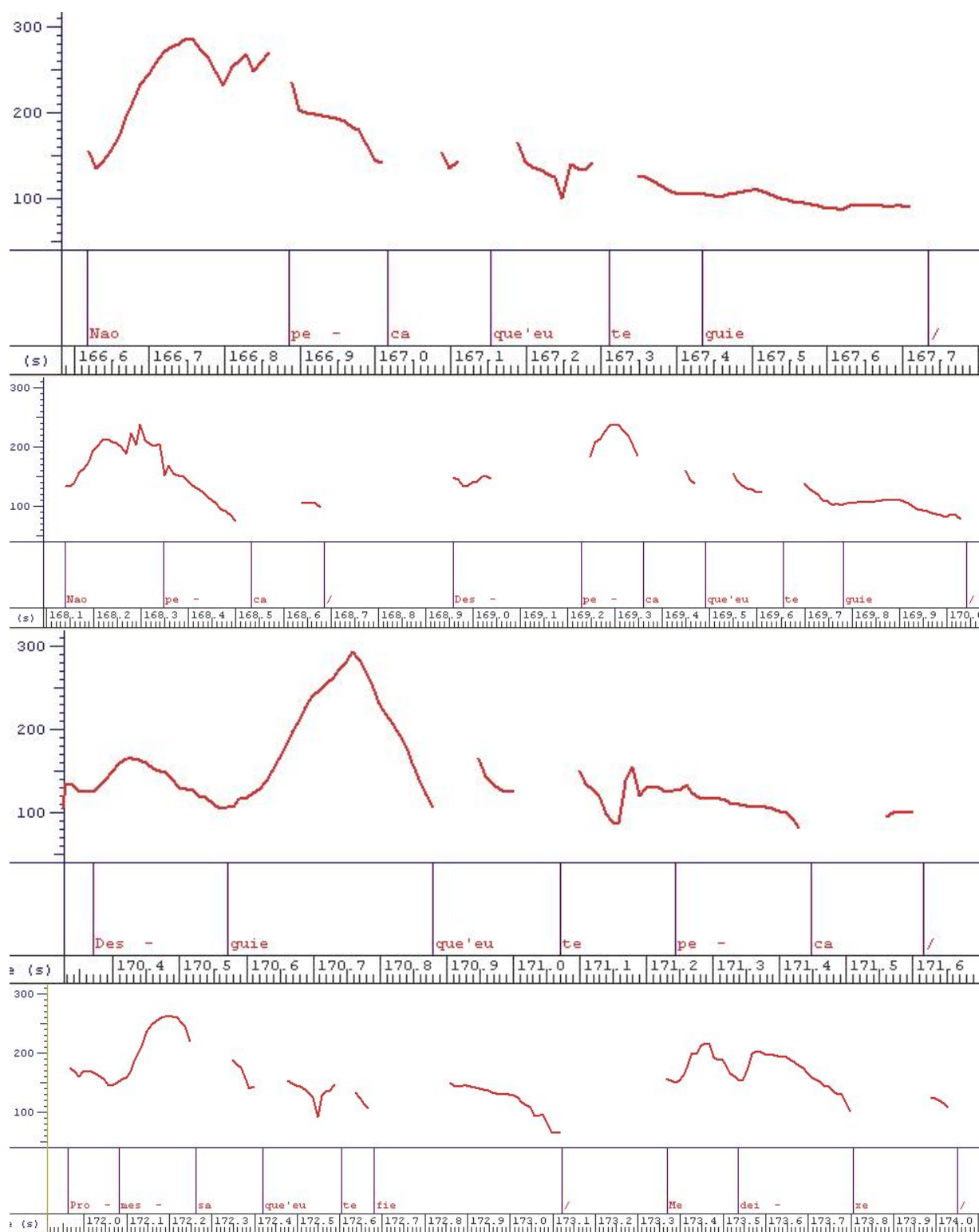


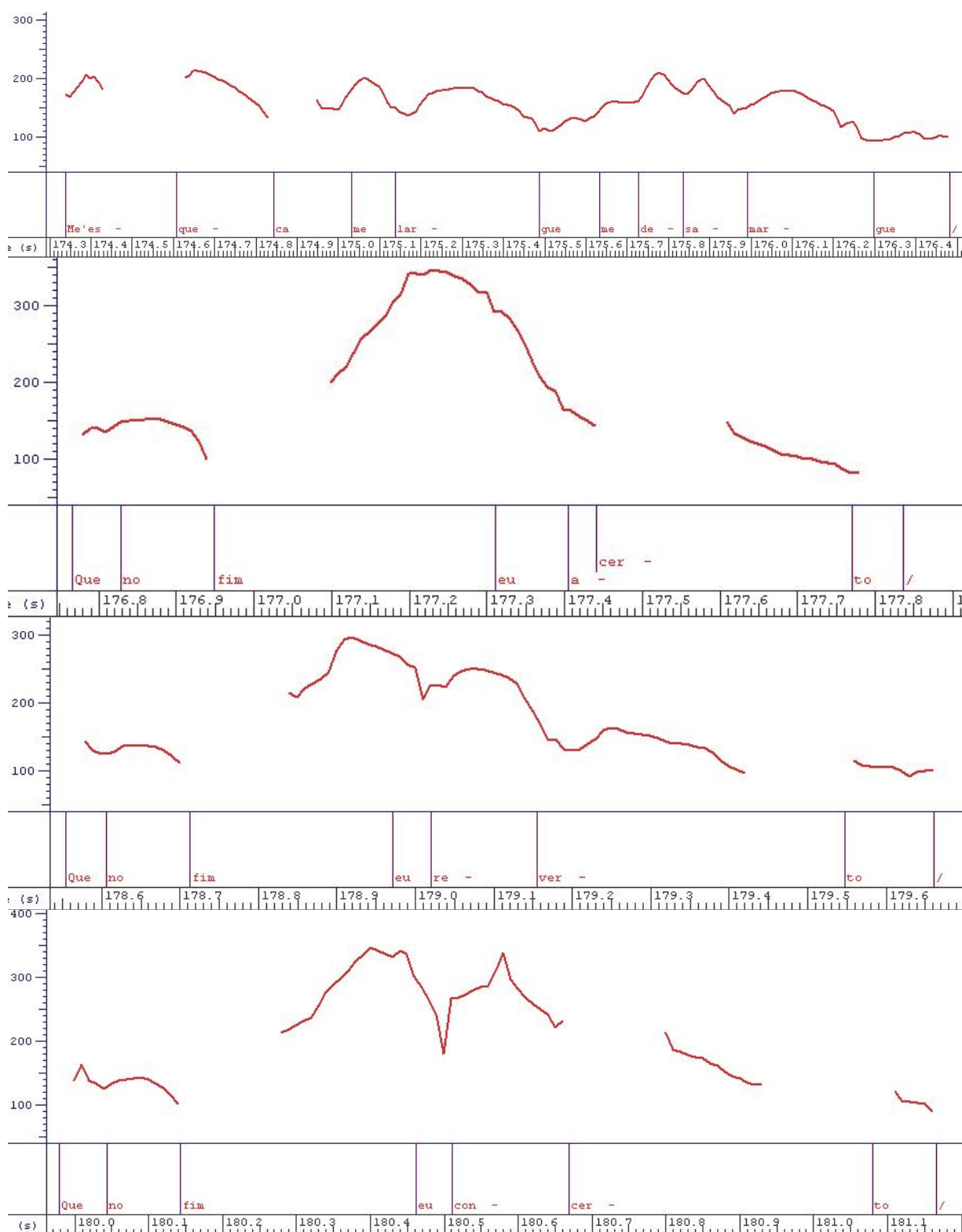


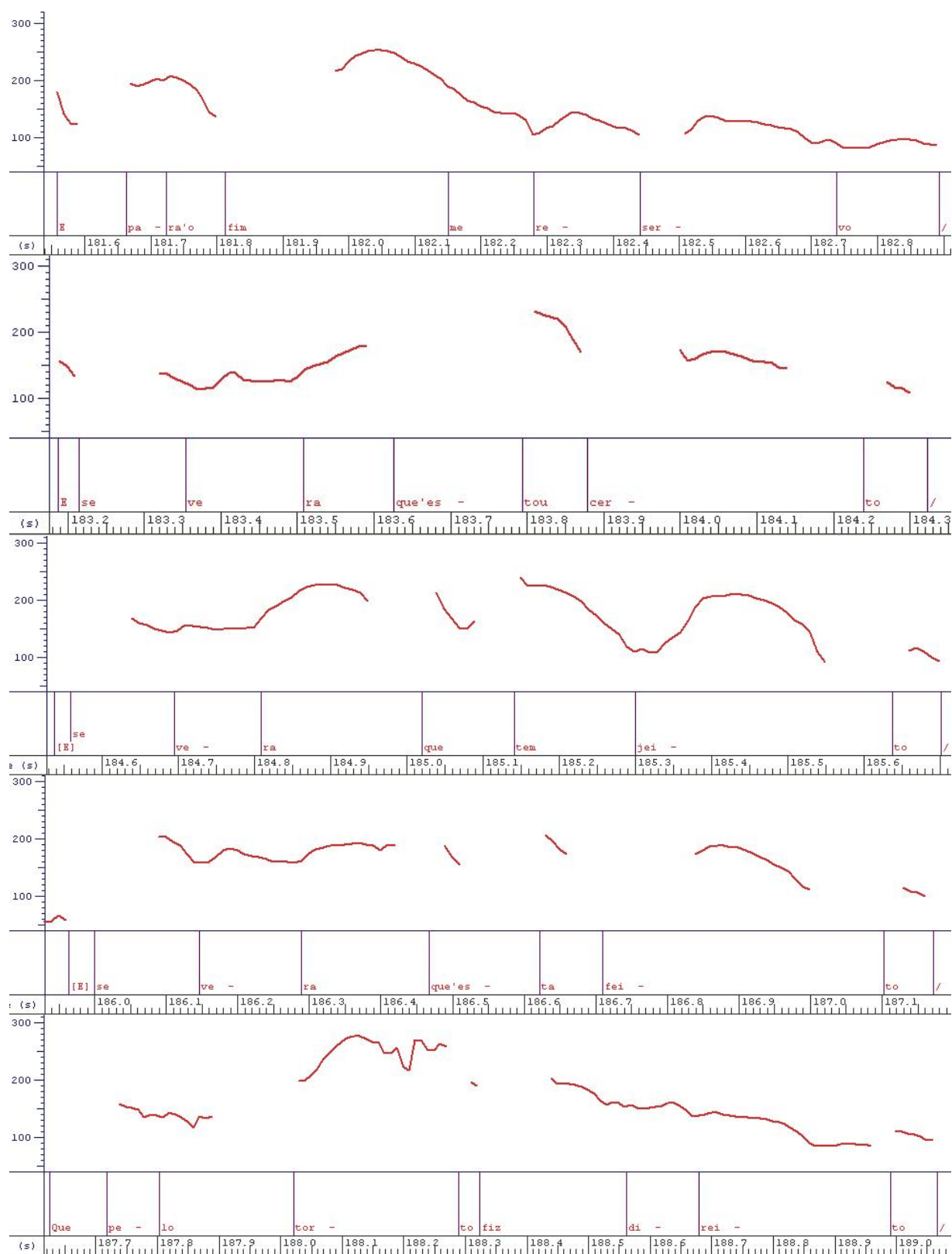




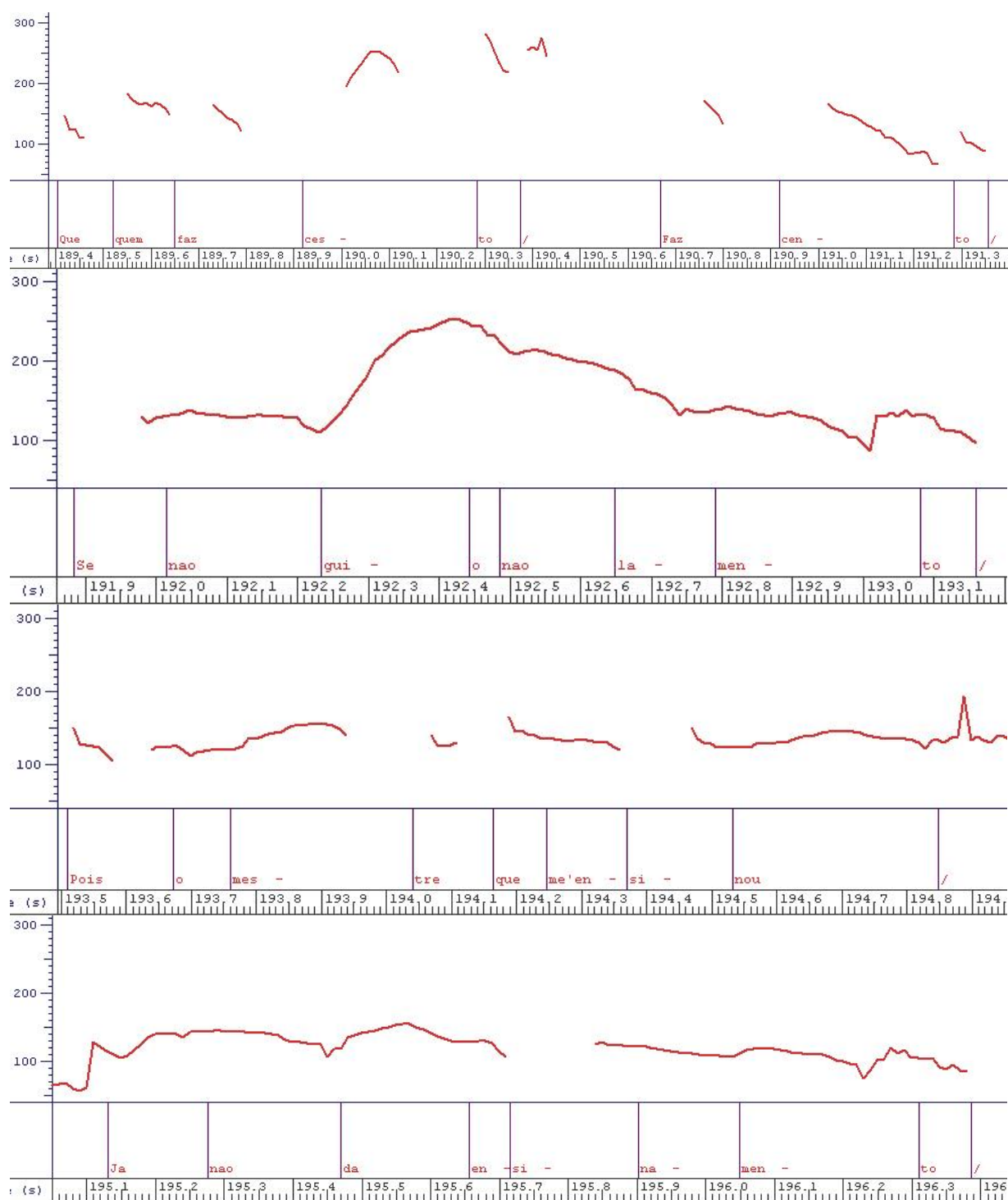












## 8.1.2 CIRCULADÔ DE FULÔ – PARTITURA.

Cir-cu-la-do de fu-lo Ao Deus ao de-mo-da-rá Que Deus te gui-e Por-que-não pos-so gui-

ar E-vi-va quem ja me deu Cir-cu-la-do de fu-lo E'ain-da quem fal-ta me da So-

an-do co-m'um sha-mi-sen E fei-to'a-pe-nas c'um a-

ra-me ten-so'um ca-bo'e'u-ma la-ta ve-lha num fim de fes-ta-fei-ra no pi-no do sol a pi-

no Mas pa-ra ou-tros não-xis-ti-a'a-que-la mu[sic]ca não po-di-a por-que não po-di-a po-pu-lar -

- A-que-la mú[sic]ca se não can-ta não é po-pu-lar se não a-fi-na não tin-ti-na não

ta-ran-ti-na E no'en-tan-to pu-xa-da na tri-pa da mi-sé[ria] Na tri-pa

ten-sa da mais me-ge-ra mi-sé-ria Fi-si-ca e do-en-do do-en-do Co-m'um

pre-go na pal-ma da mão Um fer-ru-gem pre-go ce-go na pal-ma'es-pal-ma-da mão

Co-ra-ção-ex-pos-to co-m'um ner-vo ten-so re-ten-

- so'um re-ne-gro pre-go ce-go du-ran-do na pal-ma pol-pa da mão ao sol -



27

- Cir-cu-la-do de fu - lô Ao Deus ao de-mo-da - rá — Que Deus te gui-e Por-que-não pos-so gui-

31

ar E - vi - va quem ja me deu Cir-cu-la-do de fu - lo E'ain-da quem fal - ta me — O

35

po-vo'ê o'in-ven - ta - lin-guas na ma - li - cia da mes-ti - a no ma-trei - ro da ma - ra - vi - lha

37

no vis-go do'im-pro-vi-so ten-te - an - do'a tra-ves - si - a a-zei-ta-va'o'ei - xo do sol

41

Cir-cu - la - dô de fu - lô Cir-cu - la - do de fu - lo Ao Deus ao de - mo - da -

45

rá — Que Deus te gui-e Por-que-não pos-so gui - ar E - vi - va quem ja me deu Cir-cu-la-do de fu -

49

lo E'ain-da quem fal - ta me da E não pe-ça que'eu te gui - e não pe[ça] - des-pe-ça que'eu te gui-

52

e Des-gui - e que'eu te pe - ça Pro-mes-sa que'eu te fi - e me dei[xe] me'es-

54

que[ça] me de-sa - mar-que que no fim eu a-cer[to] que no fim eu re-ver[to]

56

Que no fim eu con - ser[to] - e pa - ra'o fim me re - ser[vo] -

57

- - e se ve - rá que'es - tou cer[to] - Se ve - rá que tem jei[to]

58

Se ve - rá que'es - ta fei[to] que pe - lo tor - to fiz di -

59



rei[to] Que quem faz ces - to faz cen - to se não gui - o não la -

60



men-to pois o mes-tre que me'en-si-nou já não da en-si na - men[to] Cir-cu-la-do de fu-

63



lo Ao Deus ao de-mo-da - rá Que Deus te gui-e Por-que-não pos-so gui - ar E-vi-va quem ja me

67

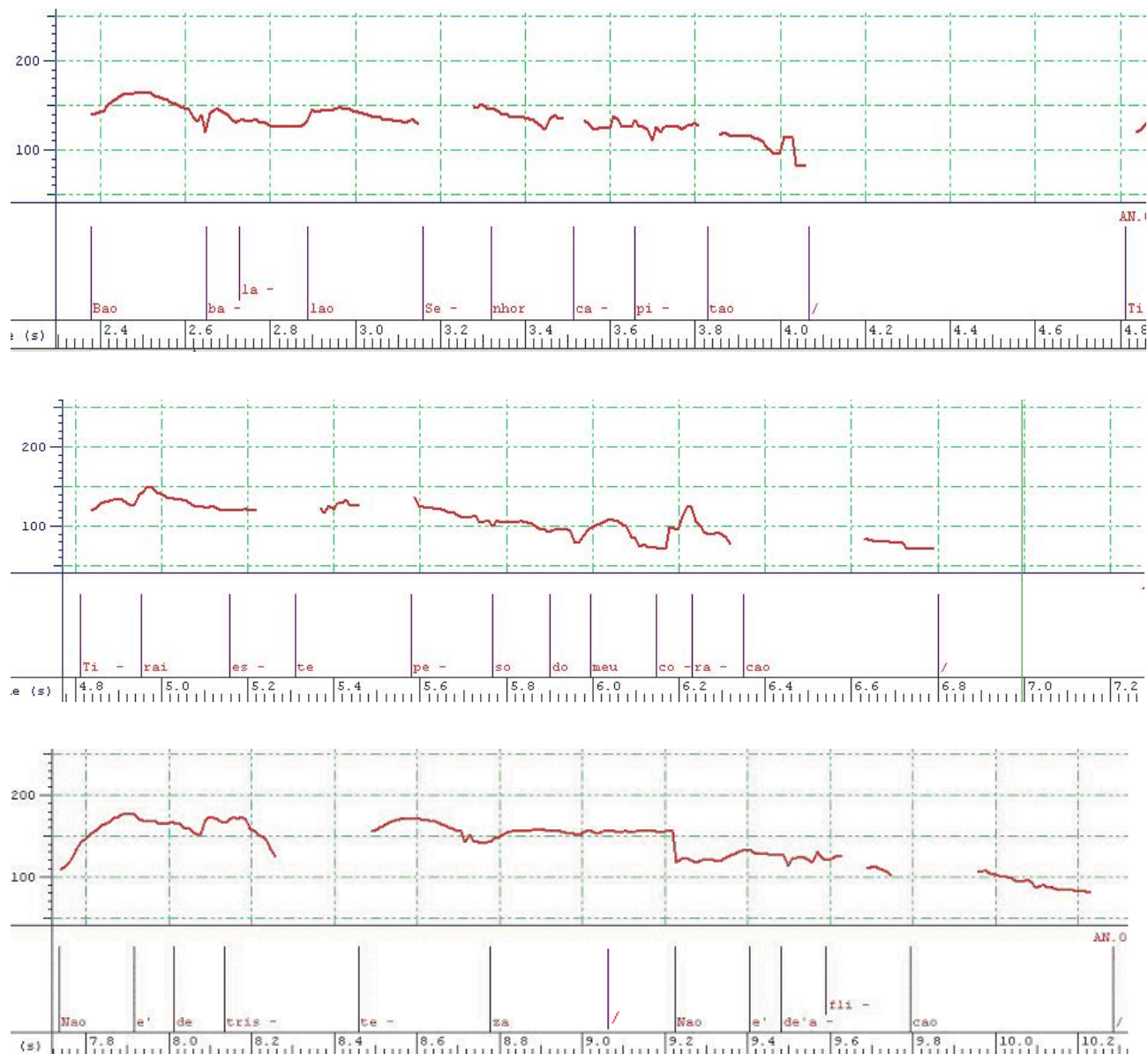


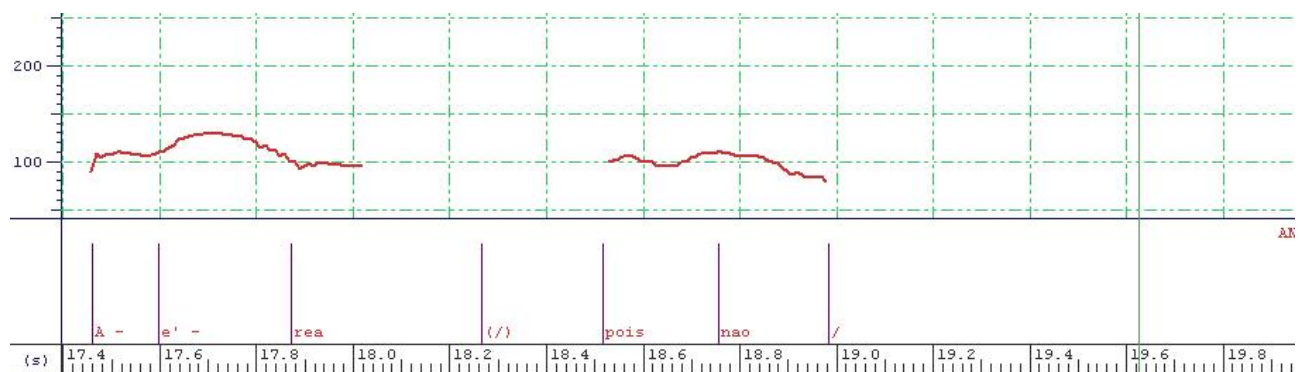
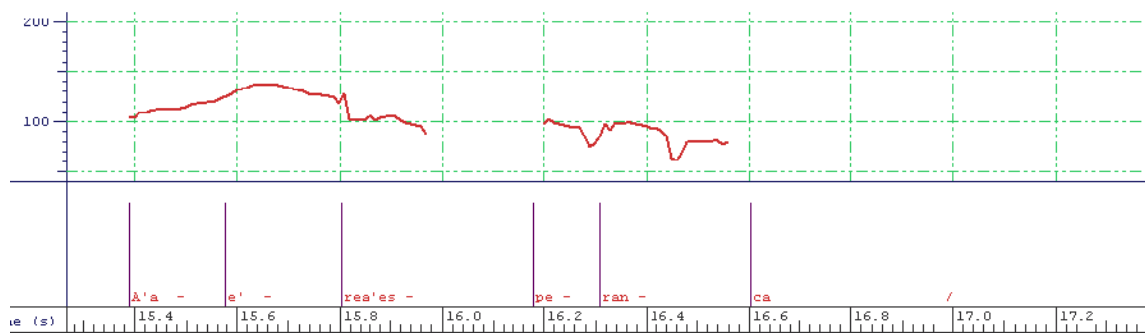
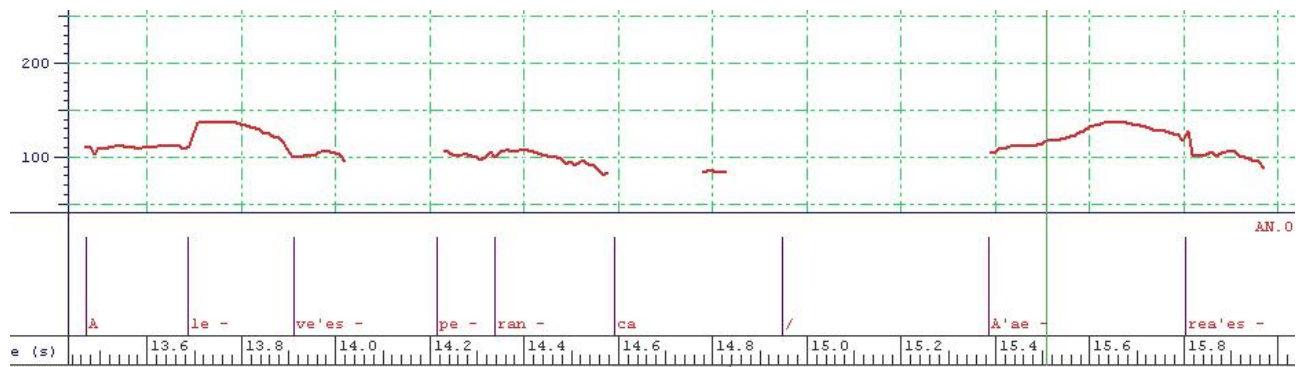
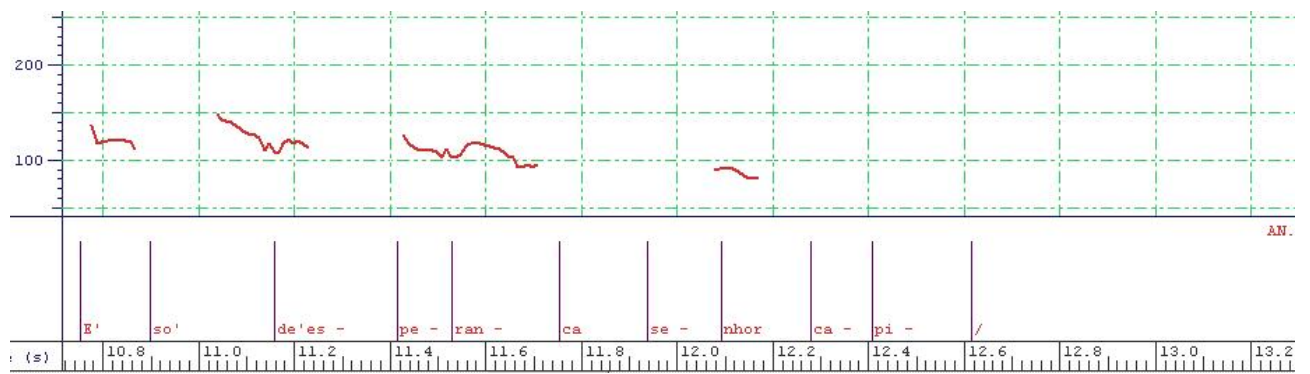
deu Cir - cu - la - do de fu - lo E'ain - da quem fal - ta me da So

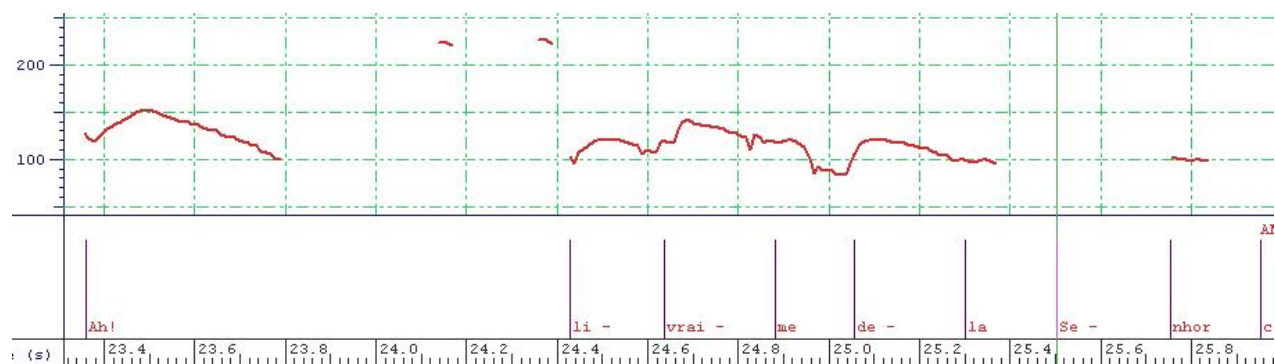
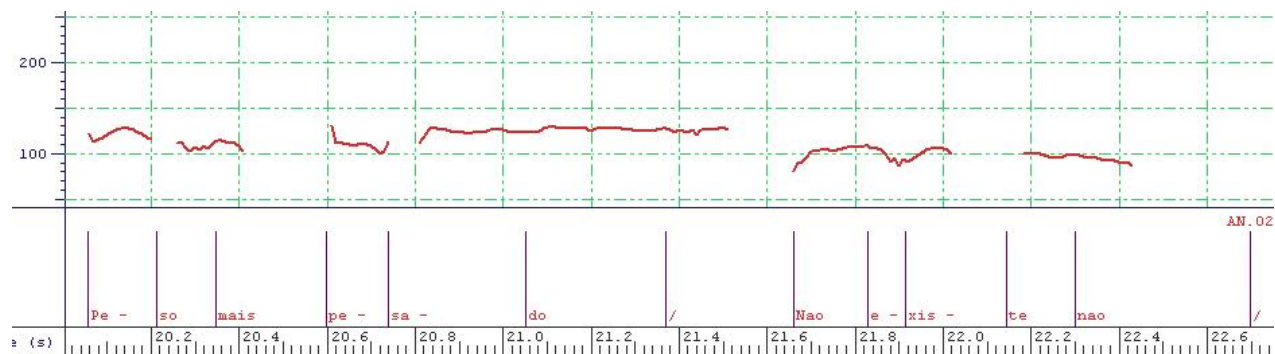


## 8.2.1 RONDÓ DO CAPITÃO.

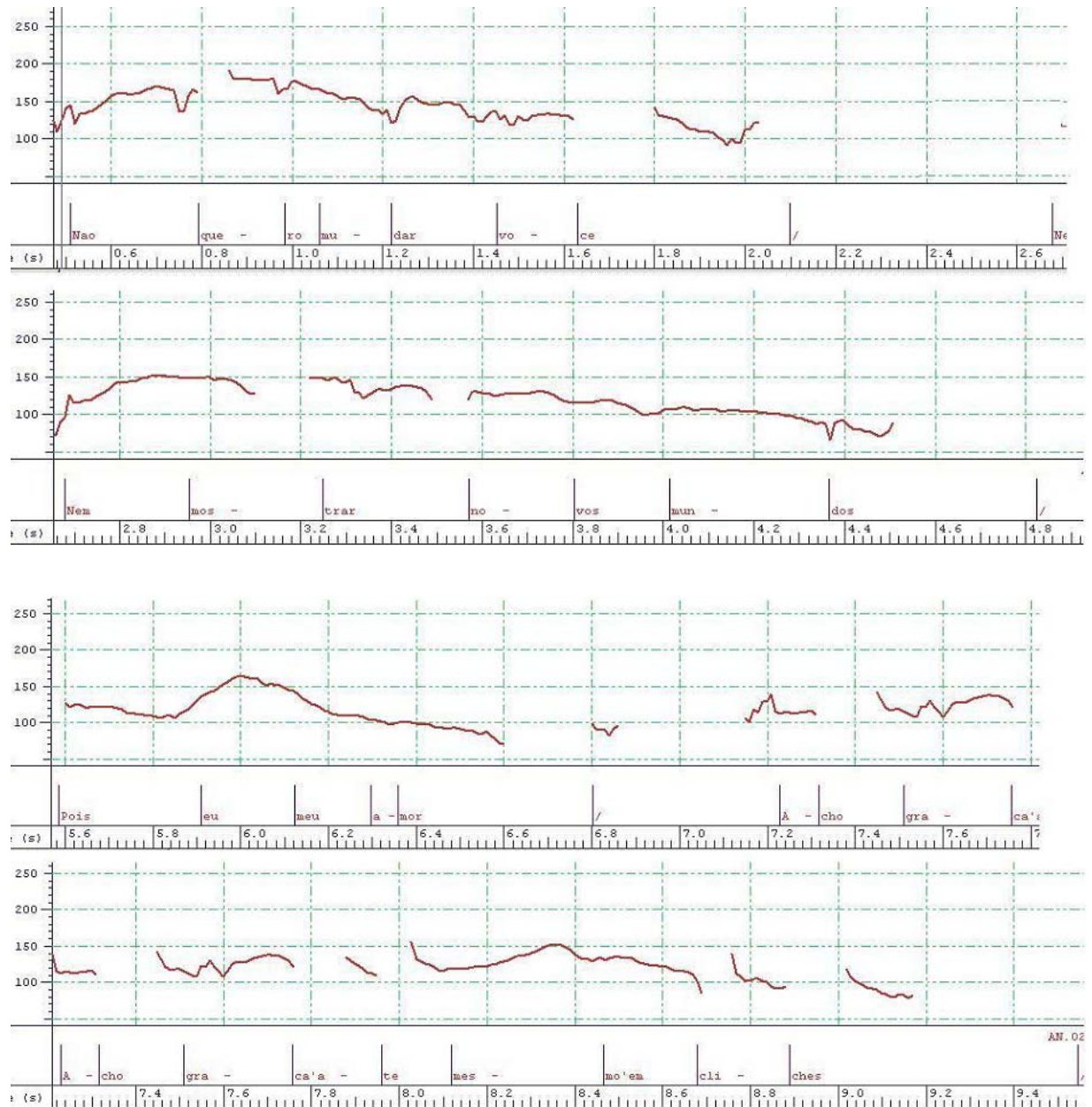
Gráficos gerados pelo programa SFS/WASP. A partitura está completa no corpo do texto.



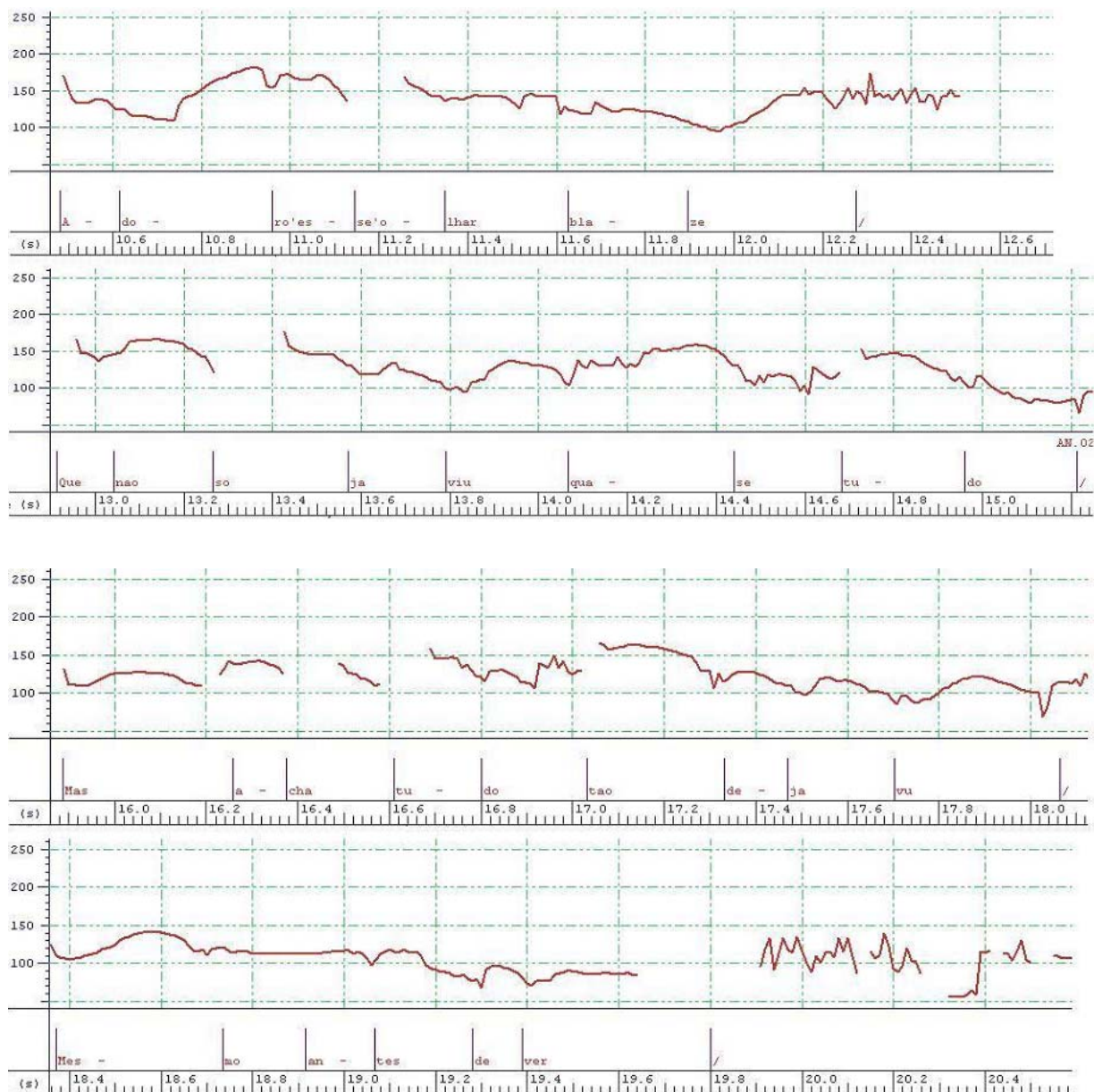


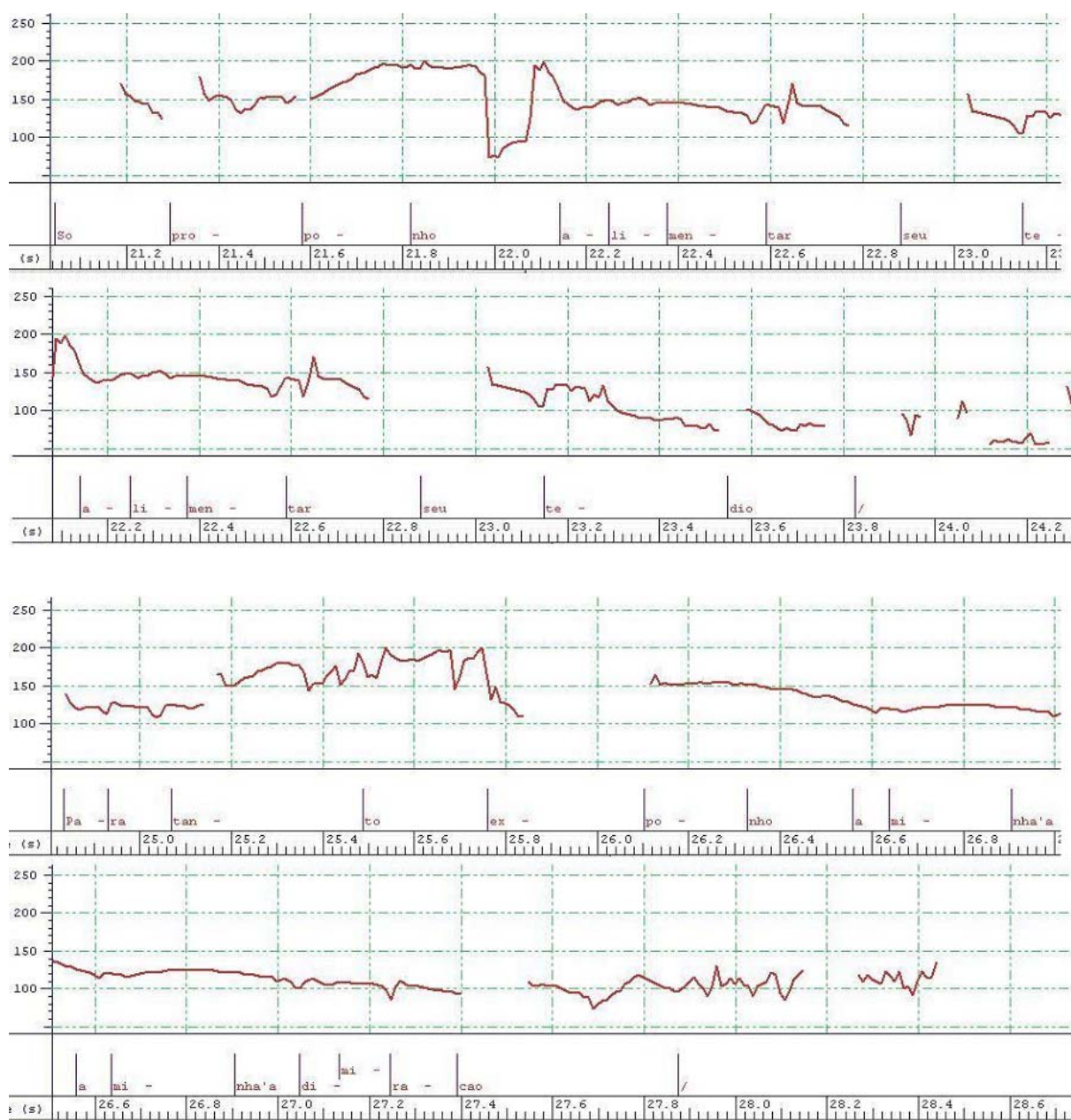


### 8.3.1 ÁGUA PERRIER - GRÁFICO

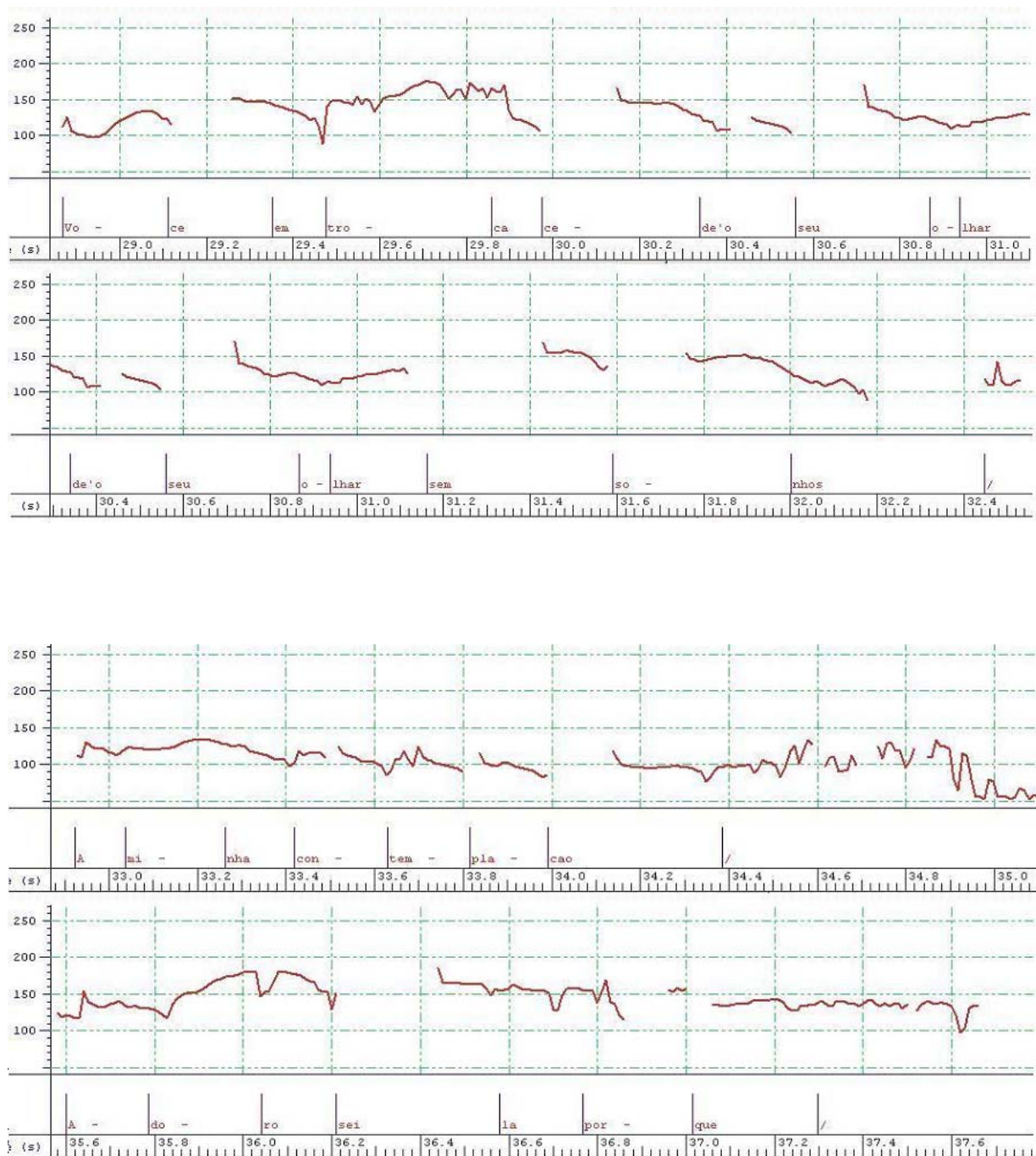


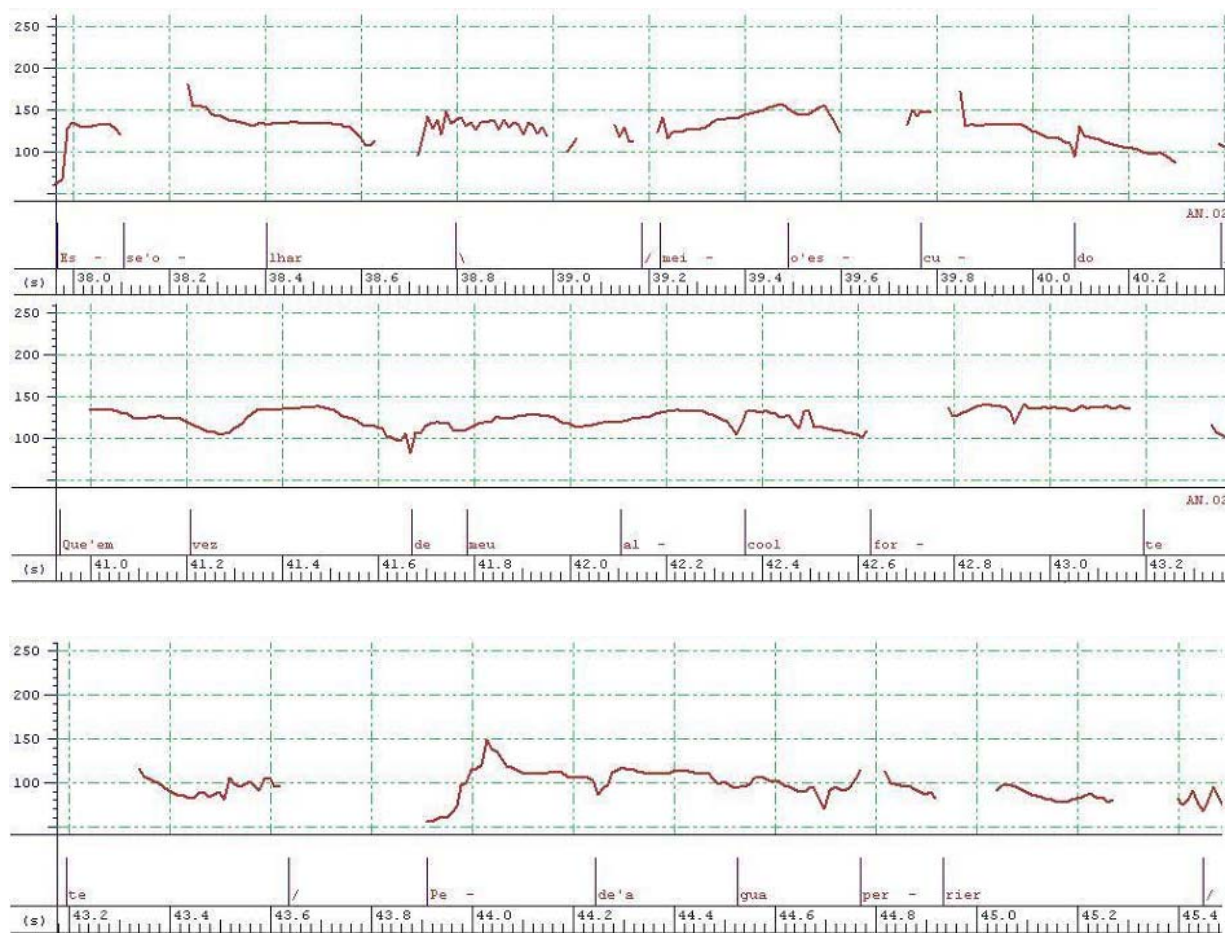












### 8.3.2 ÁGUA PERRIER - PARTITURA

Não que-ro mu-dar vo-cê Nem mos-trar no-vos mun-dos  
 Por-que eu meu a-mor a-cho gra-ça'a-té mes-mo'em cli-chês A-do-ro'es-se'o-lhar  
 bla-sé Que não só já viu qua-se tu-do Mas a-cha tu-do  
 tão dé já vu mes-mo an-tes de ver Só pro-po-nho a-li-men-tar  
 seu té-dio para-tan-to ex-po-nho a mi-nha a-d(i)-mi-ra-ção  
 Vo-cê em tro-ca sé-rio E seu o-lhar sem so-nhos A mi-nha con-tem-pla-ção a-  
 í eu com-po-nho'u-ma no-va can-cão A-do-ro sei lá por-que Es-se'o-lhar mei-o'es-cu-  
 do Que em vez de qual-quer ál-cool for-te) pe-de á-gua per-ri-er  
 A-do-ro sei lá por-que Es-se'o-lhar mei-o'es-cu-do ...